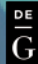
DE GRUYTER

Till Huber, Immanuel Nover (Hrsg.)

ÄSTHETIK DES DEPRESSIVEN

SPECTRUM LITERATURWISSENSCHAFT



Ästhetik des Depressiven

spectrum Literaturwissenschaft/ spectrum Literature

Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by
Moritz Baßler, Werner Frick,
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board
Peter-André Alt, Aleida Assmann,
Marcus Deufert, Terence James Reed,
Simone Winko, Bernhard Zimmermann,
Theodore Ziolkowski

Band 78

Ästhetik des Depressiven

Herausgegeben von
Till Huber und Immanuel Nover

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 35 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-077643-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-077652-2
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-077659-1
ISSN 1860-210X
DOI https://doi.org/10.1515/9783110776522



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023935312

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Till Huber und Immanuel Nover, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 35 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2022 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Dachinitiative „Hochschule.digital Niedersachsen“ des Landes Niedersachsen
Universitätsbibliothek Bayreuth
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund - Universitätsbibliothek (Universitätsbibliothek Dortmund)
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Universitätsbibliothek Freiburg
Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Universitätsbibliothek der Universität Koblenz-Landau
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern
Universitätsbibliothek Magdeburg
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Narrative des Diagnostischen

Eine Form finden

Till Huber und Immanuel Nover

Ästhetik des Depressiven

Gesellschaftliche und literarische Perspektivierungen

1 Depressionsdiskurse in der Gesellschaft

Um 2000 wird im öffentlichen Diskurs prominent eine mögliche Zunahme psychischer Erkrankungen wie Depression, Angststörung und Burnout-Syndrom verhandelt. Von Seiten der Krankenkassen wird für den Zeitraum von 1997 bis 2018 ein Anstieg der Arbeitsausfälle durch psychische Leiden von 208% gemeldet (gegenüber einer Zunahme von 31% bzgl. aller Krankheitsgruppen). Unter den Ausfällen durch psychische Störungen machen affektive, neurotische, Belastungs- und somatoforme Störungen einen Anteil von 88,6% aus.[1] Dabei bleibt allerdings fraglich, ob die Anzahl der psychischen Störungen tatsächlich zugenommen oder sich nur der einschlägige Diskurs intensiviert hat. Möglicherweise lassen sich die steigenden Krankmeldungen und Diagnosen auch auf die Tatsache zurückführen, dass bessere Diagnoseinstrumente installiert wurden, mit weniger Stigmatisierung zu rechnen ist und die Betroffenen die Therapiemöglichkeiten in höherem Maße in Anspruch nehmen.[2] Unstrittig scheint dabei allerdings zu sein, dass seit den 1990er Jahren die Nachfrage nach Behandlung psychischer Störungen stark zugenommen hat.[3]

Parallel zu dieser Entwicklung lässt sich die ästhetische Fassung der Depressionsdiskurse seit der Jahrtausendwende verstärkt in literarischen Texten wie etwa Benjamin Maacks *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* (2020), Michael Köhlmeiers *Zwei Herren am Strand* (2014) oder Terézia Moras *Das Ungeheuer* (2015), aber auch in Filmen wie etwa *Manchester by the Sea* (2016, Regie: Kenneth Lonergan) oder *Melancholia* (2011, Regie: Lars von Trier) beobachten. Doch nicht nur in der Kunst, auch in sozial- und geschichtswissen-

1 DAK-Psychoreport 2019. Entwicklung der psychischen Erkrankungen im Job. Langzeitanalyse 1997–2018. https://www.dak.de/dak/bundesthemen/dak-psychoreport-2019-dreimal-mehr-fehltage-als-1997-2125486.html#/ (Letzter Zugriff: 04.10.2021).

2 Vgl. Frank Jacobi u. a.: Epidemiologie psychischer Störungen. In: Psychiatrie, Psychosomatik, Psychotherapie. Bd. 1. Hg. v. Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux u. Hans-Peter Kapfhammer. Berlin [5]2017, S. 123–146, hier S. 136.

3 Vgl. ebd.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-001

schaftlich oder philosophisch orientierten Arbeiten rückt die Depression in den Fokus. So bemerkt Alain Ehrenberg im ersten Satz seiner paradigmatischen soziologischen Studie *Das erschöpfte Selbst* (1998), der Begriff Depression stehe „heute für die verschiedensten Facetten psychischen Leidens“.[4] Geradezu apodiktisch bezieht sich die Psychoanalytikerin Elisabeth Roudinesco in ihrer 1999 erschienenen Schrift *Wozu Psychoanalyse?* auf eben dieses Krankheitsbild: „Psychisches Leiden tritt heute in Gestalt der Depression auf“.[5] In diesen und weiteren Arbeiten[6] wird die Zunahme der Diagnosen psychischer Erkrankungen, insbesondere der Depression, als Folge der erhöhten Anforderungen an ein flexibilisiertes, selbstoptimiertes und stets kreativ und unternehmerisch agierendes Individuum in der neoliberalen Arbeitswelt diskutiert. Ulrich Bröckling spricht vom „Regime des unternehmerischen Selbst“, das

> mit dem Typus des smarten Selbstoptimierers zugleich sein Gegenüber [produziert]: das unzulängliche Individuum. Wo Aktivität gefordert ist, ist es antriebslos; wo Kreativität verlangt wird, fällt ihm nichts ein; den Flexibilisierungszwängen begegnet es mit mentaler wie emotionaler Erstarrung; statt Projekte zu schmieden und sich zu vernetzen, zieht es sich zurück; die Strategien der Bemächtigung prallen an seinen Ohnmachtsgefühlen ab; sein Selbstbewusstsein besteht vor allem aus Selbstzweifeln; an Entscheidungskraft fehlt es ihm ebenso wie an Mut zum Risiko; statt notorisch gute Laune zu verbreiten, ist es unendlich traurig. – Es ist das klinische Bild der Depression, in dem das Anforderungsprofil des unternehmerischen Selbst als Negativfolie wiederkehrt […].[7]

---

4 Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Aus dem Französischen v. Manuela Lenzen u. Martin Klaus. Frankfurt a. M. 2008, S. 13.

5 Elisabeth Roudinesco: Wozu Psychoanalyse? [1999]. Aus dem Französischen v. Werner Damson. Stuttgart 2002, S. 13.

6 Vgl. etwa Mark Fisher: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft [2014]. Berlin 2015; Thomas Fuchs/Lukas Iwer/Stefan Micali (Hg.): Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft. Berlin 2018; Byung-Chul Han: Müdigkeitsgesellschaft. Berlin 2010; Konstantin Ingenkamp: Depression und Gesellschaft. Zur Erfindung einer Volkskrankheit. Bielefeld 2012; Axel Honneth: Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. In: ders. (Hg.): Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus. Frankfurt a. M. 2002, S. 141–158; Patrick Kury: Der überforderte Mensch. Eine Wissensgeschichte vom Stress zum Burnout. Frankfurt a. M./New York 2012. Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus [2010]. Sonderausgabe. Berlin 2012; Sighard Neckel/Greta Wagner (Hg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft [2013]. Berlin ^{2}2014; Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin ^{2}2017.

7 Ulrich Bröckling: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform [2007]. Frankfurt a. M. ^{5}2013, S. 289 f.

Die Gesellschaftsdiagnosen finden nun auch ihren Weg auf die Cover der ‚Lesezirkel-Zeitschriften'.[8] Ehrenberg erwähnt in *Das erschöpfte Selbst*, dass die Depression in den Medien als „Modekrankheit, wenn nicht Jahrhundertkrankheit"[9] bezeichnet wird. In Deutschland geschieht dies, indem Ehrenbergs Diktum teilweise wörtlich aufgegriffen wird mit Titeln wie „Das erschöpfte Ich – Wege aus Burnout und Depression" (*stern*, 03.12.2015) oder „Ausgebrannt – das überforderte Ich" (*Der Spiegel*, 24.01.2011). Zugleich wird eine breite Öffentlichkeit durch den Suizid des Fußballprofis Robert Enke (1977–2009) und den erweiterten Suizid des German-Wings-Piloten Andreas Lubitz (1987–2015) für das Thema Depression sensibilisiert. Die Tatsache, dass Ralf Rangnick 2011 als damaliger Trainer des FC Schalke 04 medienwirksam über seine psychische Krise spricht, erachtet *Die Zeit* als einen „Beleg für eine Gesellschaftsentwicklung",[10] nachdem Rangnick zunächst aufgrund seines Bekenntnisses zur Erschöpfung von einigen Fans gegnerischer Mannschaften angefeindet wurde. Der Blick der Öffentlichkeit auf die erschöpften und/oder depressiven Subjekte scheint sich also allmählich zu wandeln: Die Reaktionen auf die erschöpften Spitzensportlerinnen Naomi Osaka und Simone Biles – Osaka spricht 2021 nicht nur öffentlich von ihren Depressionsphasen, sondern zieht sich als Konsequenz auch von dem renommierten Tennisturnier French Open zurück, die Turnerin Biles verzichtet aufgrund von öffentlich kommunizierten psychischen Problemen auf die weitere Teilnahme an den Olympischen Spielen 2021 – sind nun verständnisvoll und mitfühlend.[11]

Von soziologischer Seite wurde häufig die Verankerung solcher ‚Erschöpfungskrankheiten' und ihrer Therapie in der neoliberalen Logik aufgezeigt. So stellen Sighard Neckel und Greta Wagner heraus, dass die Kehrseite der Selbstoptimierung häufig als in den neoliberalen Diskurs integriert daherkommt. Therapeutische Maßnahmen zum Aufbau von Resilienz seien nun auch ökono-

---

8 Zur literarischen und medialen Repräsentation der ‚Depressionsdiskurse' um 2000 vgl. Frauke Meyer-Gosau: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 10 (2016), H. 4, S. 119–126.

9 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 13.

10 Steffen Dobbert: Als Trainer ein Visionär, als Mensch ein Vorbild. In: Zeit Online (22.09.2011). https://www.zeit.de/sport/2011-09/ralf-rangnick-schalke-burnout-trainer-depression (Letzter Zugriff: 05.04.2020).

11 Im selben Jahr erscheint auch die Netflix-Doku *Untold: Breaking Point* (Regie: Chapman Way/Maclain Way) – ein Film über den an Depression und Angststörung erkrankten Tennisprofi Mardy Fish, der die pathogenen Aspekte des Profisports wie auch die Vulnerabilität der hier tätigen Individuen nachvollziehbar macht.

misch „gefragte Wissensgebiete“[12] geworden, die die Verantwortung für das psychische Wohlbefinden auf das Individuum übertragen im Sinne einer „Ideologie der Eigenverantwortung, die Krankheit als Mangel an Selbstsorge und Scheitern als persönliche Schwäche deklariert“.[13] Durch die erlernten Selbsttechniken führe der Erschöpfungszustand nicht zum Ende der Karriere, sondern erlaube dem optimierten Subjekt „den Beginn eines neuen Wertschöpfungszyklus“.[14] Die von Neckel und Wagner diagnostizierte Tendenz, die Verantwortung für die Krise beim Individuum zu suchen, wird in den Cover-Storys der Zeitschriften sichtbar, in denen oftmals die Forderung formuliert wird, doch bitte schnell wieder aus der Depression herauszukommen. Das Titelblatt der April-Ausgabe von *Psychologie Heute* aus dem Jahr 2015 stellt die Alternative „Depressiv oder nur schlecht drauf?“ zur Debatte; ebenda wird suggeriert, dass „Stimmungstiefs kein Grund zur Sorge sein müssen“. Eine Ausgabe von *Stern. Gesund leben* (Ausgabe 5/2010) thematisiert „Wege aus dem Seelentief“. Dieses ‚Tief‘ ist Teil der räumlichen Metaphorik, die sich häufig im deutschsprachigen Depressionsdiskurs findet. So lautet auch der Untertitel eines *Spiegel*-Covers vom März 2018 „Das düstere Ich – Depression: Wie gerät man hinein – wie kommt man heraus?“. In den von uns punktuell gesichteten Magazinen aus den USA steht dagegen der Begriff „treatment“ im Vordergrund und verweist mit optimistischem Blick auf neuere wissenschaftliche Entwicklungen in den Bereichen Psychotherapie, Diagnose und vor allem Pharmakotherapie. So titelt das *Time Magazine* vom August 2017 zum Einsatz von Ketamin als Antidepressivum: „The Anti-Antidepressant. Depression afflicts 300 million people. One-third don’t respond to treatment. A surprising new drug may change that.“ Zum Thema Männer und Depression wählt das Cover der *Newsweek* vom 26. Februar 2007 als Untertitel: „For millions suffering in the shadows, science is discovering new ways to diagnose and treat a debilitating disease.“ Das Individuum wird insofern weniger in die Verantwortung gezogen, als Hilfe von außen zu erwarten ist – durch neuartige Wirkstoffe und andere therapeutische und diagnostische Innovationen. Der britische Essayist Mark Fisher zeigt dagegen auf, dass die oben skizzierte Tendenz, psychische Erkrankungen als individuelles Problem zu sehen, die politische Dimension der Krankheiten abblendet –

12 Sighard Neckel/Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung [2013]. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin ^{2}2014, S. 7–25, hier S. 8.

13 Ebd.

14 Sighard Neckel/Greta Wagner: Erschöpfung als „schöpferische Zerstörung“. Burnout und gesellschaftlicher Wandel [2013]. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin ^{2}2014, S. 203–217, hier S. 216.

Selbstfürsorge oder Pharmakotherapie sind somit als Prävention oder Therapie bei weitem nicht ausreichend, sondern flaggen ein gesellschaftliches Problem als ein privates aus.[15] Psychische Probleme, so seine These, würden „privatisiert und jegliche Frage nach einer gesellschaftlichen, systemischen Ursache“[16] damit ausgeschlossen.[17] Fisher nimmt somit die ökonomischen und politischen Strukturen in den Blick, die Erkrankungen (gerade auch bei jungen Menschen) begünstigen oder gar bewirken und zeigt auf, dass der Kapitalismus „inhärent dysfunktional ist und die Kosten für die Illusion seiner Funktionsfähigkeit sehr hoch sind“.[18]

Die von Fisher beobachtete Privatisierung, die sich nicht nur als „*Privatisierung von Stress*“[19] fassen lässt, erweist sich als grundlegende Struktur der kapitalistischen Logik: Das Phänomen der befristeten Arbeitsverträge zeige, so Neckel und Wagner, dass „Beschäftigte fortwährend ihren eigenen Nutzen für das Unternehmen unter Beweis stellen müssen“.[20] Den Arbeitsverträgen liege die unausgesprochene Unterstellung zugrunde, dass ein Verzicht auf die Befristung mit einer Aufgabe der Leistungsbereitschaft einhergehe. Ein „institutionalisiertes Misstrauen“ erzeugt den „permanent empfundene[n] Druck [...], außergewöhnliche Leistungen vollbringen zu müssen, um die eigene Beschäftigung zu rechtfertigen, und die Qualität der eigenen Arbeit möglichst sichtbar zu insze-

15 Die politische Dimension der psychischen Erkrankung wird auch in Axel Honneths Vorwort zu Ehrenbergs Buch herausgestellt: „Nach [Ehrenbergs] Überzeugung gefährdet der Umstand, dass die psychische Struktur der Subjekte sich heute ohne fundamentale Reibung an sozialen Herausforderungen, ohne inneren Konflikt mit der Gesellschaft bildet, in bedenklicher Weise die kulturellen Voraussetzungen einer zivilen Demokratie; denn deren Vitalität ist elementar auf das Engagement von Bürgerinnen und Bürgern angewiesen, die zur kontroversen Stellungnahme, zur Mitwirkung am konfliktreichen Prozess der öffentlichen Meinungsbildung nur dann in der Lage sind, wenn sie in ihrer eigenen Entwicklung die Erfahrung intrapsychischer Konflikte haben machen können, die ihnen für die Tatsache des sozialen Dissenses gewissermaßen einen Verständnishorizont verschafft.“ (Axel Honneth: Vorwort. In: Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Aus dem Französischen v. Manuela Lenzen u. Martin Klaus. Frankfurt a. M. 2008, S. 7–10, hier S. 9).

16 Mark Fisher: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Eine Flugschrift [2009]. Aus dem Englischen v. Christian Werthschulte, Peter Scheiffele u. Johannes Springer. Hamburg 2013, S. 30.

17 Angesichts der verstärkten Nutzung der Therapieangebote werden auch aus psychiatrischer Sicht Bedenken geäußert hinsichtlich der „Delegation eigentlich sozialer bzw. gesellschaftlicher Probleme an das medizinische System“ (Jacobi u. a.: Epidemiologie psychischer Störungen, S. 136).

18 Fisher: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?, S. 28.

19 Ebd., S. 27.

20 Neckel/Wagner: Einleitung, S. 16.

nieren".[21] Wenn im Folgenden Depression in der Literatur aus einer wissenschaftlichen Meta-Perspektive heraus betrachtet wird, so darf nicht unerwähnt bleiben, dass der vorliegende Sammelband unter anderem auch als eine solche Rechtfertigung fungiert, befinden sich doch die Herausgeber und ein Großteil der beteiligten Autor:innen in befristeten Arbeitsverhältnissen, wie sie an deutschen Universitäten der Normalfall sind.[22] „Die Produktionslogik der Geisteswissenschaftler", so bemerkt Armen Avanessian, „unterscheidet sich [...] erstaunlich wenig von den generellen neoliberalen Reproduktionsverhältnissen".[23] Damit erscheint gerade auch die Universität als Nährboden des Depressiven, aber auch alle (anderen) Sphären des Kreativen. Der Literaturwissenschaftler Marcus Willand, der mittlerweile im Wissenschaftsmanagement tätig ist, hält hierzu pointiert in der *Zeit* fest:

> Meine Kolleginnen und Kollegen um mich herum erleben alle dasselbe. Manche werden ernsthaft krank, zerbrechen am Druck. Den befreundeten Neuberufenen versuche ich ihre Professur zu gönnen. Vor fünf Jahren hatte ich das Pendlerleben noch als charmant verklärt, als Vater zerreißt es mich nun. Ich rutsche in ein Tief, bis zur Arbeitsunfähigkeit. Arztbesuche, Schlafprobleme, Schmerzen. Danach kollabieren meine inneren Werte.[24]

Die Felder des Kreativen können folglich nicht (mehr) als Gegenerzählung zu dem Feld der Ökonomie gedacht werden, sondern unterliegen einer vergleichbaren Logik.[25] Andreas Reckwitz bemerkt mit Blick auf Richard Floridas Studie *The Rise*

---

21 Ebd.

22 Unter dem Hashtag „#IchBinHanna" wird die prekäre Situation der ‚Nachwuchswissenschaftler:innen' auf Twitter verhandelt. Die individuellen psychischen Folgen werden aber eher nicht thematisiert.

23 Armen Avanessian: Uni(verselle) Depression. Forschung am Rande des Nervenzusammenbruchs. In: ders.: Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz. Berlin 2015, S. 87–95, hier S. 88.

24 Marcus Willand: „60 Bewerbungen, 60 Absagen. Wieso will man mich nicht? Irgendetwas muss ja fehlen, irgendwo muss ich versagt haben." In: Die Zeit. Nr. 28 (08.07.2021), S. 33.

25 Auf die Tendenz, Individualität und Kreativität als wirtschaftliche Faktoren zu usurpieren, macht schon Theodor W. Adorno in einer 1950 im Hessischen Rundfunk ausgestrahlten Diskussion mit Max Horkheimer und Eugen Kogon aufmerksam. Das Phänomen der „Pseudoindividualisierung" komme folgendermaßen zustande: „[J]e mehr alles eingespannt ist, umso mehr soll uns allen weisgemacht werden, dass wir noch Herr Soundso, ganz besondere menschliche Wesen mit eigenen Namen seien." Die Individualität werde so zur Ideologie, ergänzt Horkheimer. (Theodor W. Adorno/Max Horkheimer/Eugen Kogon: Die verwaltete Welt oder: Die Krisis des Individuums [Transkription einer Radiosendung des Hessischen Rundfunks am 04.09.1950]. In: Max Horkheimer: Gesammelte Schriften. Band 13: Nachgelassene Schriften 1949–1972, Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M. 1989, S. 121–142, hier S. 134).

of the Creative Class (2000) Indizien, die seit den 1980er Jahren für ein „normative[s] Modell der Kreativität“[26] sprechen. Es komme zu einer „Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ, von subjektivem Begehren und sozialer Erwartung: Man *will* kreativ sein und *soll* es sein“.[27] Unter ‚krankmachenden‘ Gesichtspunkten müsste Reckwitz’ Formel im Blick auf die heutige Arbeitswelt freilich um eine Nuance ergänzt werden: Man *soll* nicht nur kreativ sein und *will* zugleich kreativ sein, vielmehr *soll* man auch *kreativ sein wollen*, d. h. seine kreative Tätigkeit ostentativ lieben, für den Job ‚brennen‘ usw. Es lässt sich leicht vorstellen, dass es einer an Depression erkrankten Person gerade mit dieser Vorgabe schwerfallen könnte, beruflich zu reüssieren – wenn ihr auch nicht die Kreativität abhandenkommt, so doch ihr Begehren. Dass dieses Fehlen an Begehren zum Problem werden könnte, bemerkt auch Reckwitz: „Wenn es einen Wunsch gibt, der innerhalb der Gegenwartskultur die Grenzen des Verstehbaren sprengt, dann wäre es der, nicht kreativ sein zu wollen“.[28] Die Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ beschränke sich dabei nicht auf die kreativen Berufe, sondern werde zum umfassenden Imperativ der gesamten Gesellschaft der Gegenwart.[29] Diesem Imperativ wird auch in dem von Christoph Menke und Juliane Rebentisch herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Kreation und Depression* (2010) nachgegangen.[30] Die typischen Symptome der Depression, die sich in der ICD-10 finden, etwa Leere, ein Gefühl der Minderwertigkeit oder Antriebsschwäche, verstehen auch Menke und Rebentisch als „Kehrseite der Erwartung […], die Einzelnen mögen sich – unabhängig von ihren jeweiligen sozialen Voraussetzungen – in der Teilnahme am gesellschaftlichen Reproduktionsprozess zugleich flexibel und kreativ selbst verwirklichen“.[31] Mit dem Imperativ der Kreativität geht aber noch eine weitere grundlegende Verschiebung einher: Im Gegensatz zur Disziplinargesellschaft, in der die Befähigung des Subjekts zur Teilnahme am Arbeitsmarkt – die auch eine soziale Teilhabe impliziert – „durch diejenigen Institutionen hergestellt [wird], die sie dann auch gebrauchen“, wird nun in der

---

26 Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung [2012]. Frankfurt a. M. [3]2013, S. 10.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 9.

29 Ebd., S. 15.

30 Christoph Menke/Juliane Rebentisch: Vorwort: Zum Stand ästhetischer Freiheit: In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus [2010]. Sonderausgabe. Hg. v. dens. Berlin 2012, S. 7 f., hier S. 7.

31 Ebd.

Kontrollgesellschaft „die Leistung der Subjektivierung-durch-Sozialisierung privatisiert“, wodurch „massenhaft Depressionen produziert“[32] werden.

Diese Problematik zeigt auch Andreas Reckwitz in *Die Gesellschaft der Singularitäten* auf. Er fasst Depression nicht nur als „charakteristische[s] Krankheitsbild der spätmodernen Kultur“, sondern verknüpft diese Gegenwartsdiagnose mit dem Kreativitätsimperativ: „Der singularistische Lebensstil mit seinem Modell der erfolgreichen Selbstverwirklichung potenziert nicht nur neue Chancen auf hohe Befriedigung, sondern gleichzeitig vielfältige Enttäuschungen, für deren Bewältigung er [...] kaum kulturelle Mittel an die Hand gibt“.[33] Man könne also „besonders hoch steigen – höher als in der nivellierten Mittelstandsgesellschaft – und umgekehrt besonders tief fallen, das heißt subjektiv ‚versagen‘“.[34] Depression lasse sich somit als Erkrankung interpretieren, die „als affektive (Über-) Reaktion auf einzelne, gegebenenfalls auch länger andauernde Enttäuschungserfahrungen einsetzt“.[35]

Der von Menke und Rebentisch konstatierte „unter dem Zeichen des Wettbewerbs stehende Zwang zur kreativen Selbstverwirklichung“[36] lässt sich auch mit Blick auf die ästhetische Produktion beobachten: Die Krankheit und die Therapie werden als Ressource für die (literarische) Produktion fruchtbar gemacht. So beschreibt Aram Lintzel in der *taz* polemisch eine mögliche Inflation des Depressionsbegriffs, die aber durchaus identitätsbildend und mit einigem literarischen Potenzial in Erscheinung trete:

> Was ein bedrohlicher Befund sein könnte, wird zur individuellen Befindlichkeit, von der es etwas zu erzählen gibt. [...] Die Psychopathosformeln können so gesehen der Distinktion in Zeiten der Biopolitik dienen: Mein Leben ist interessanter als deins, da geht es auf und ab und heftig zu. [...] Heute ist die Depression die Krankheit der Wahl für Drama Queens und Drama Kings. Doofe Manager haben Burnouts, originellere Charaktere werden lieber depri.[37]

---

32 Christoph Menke: Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum. In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus [2010]. Sonderausgabe. Hg. v. dems. u. Juliane Rebentisch. Berlin 2012, S. 226–239, hier S. 239. Ganz ähnlich konstatiert der britische Psychoanalytiker Darian Leader: „The more that society insists on the values of efficiency and economic productivity, the more depression will proliferate as a necessary consequence“. (Darian Leader: The New Black. Mourning, Melancholia and Depression. London 2008, S. 13).

33 Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 348 f.

34 Ebd., S. 349.

35 Ebd.

36 Menke/Rebentisch: Vorwort: Zum Stand ästhetischer Freiheit, S. 7 f., hier S. 7.

37 Aram Lintzel: Lieber depri als Burnout. In: taz.de (15.12.2013). URL: https://taz.de/Kolumne-Bestellen-und-Versenden/!5052853/ (Letzter Zugriff: 19.12.2020).

Nicht nur wird Depression als Distinktionsmerkmal im Sinne des bereits erwähnten Kreativitätsimperativs[38],verwertet', auch die Autorschaft wird bisweilen durch die Depressionserfahrung konstituiert, legitimiert und authentifiziert. „[I]mmer noch besser depressiv, finde ich, als gar keine Identität!",[39] so kommentiert die als Schriftstellerin tätige autofiktionale Ich-Erzählerin in Isabelle Lehns *Frühlingserwachen* (2019) ihren Zustand und bringt, mit Blick auf ihre ebenfalls schreibende Freundin, Leid und Produktivität in einen Zusammenhang: „Mir kommt der Gedanke, dass erst das Leiden am Nichtschreiben aus der Mutter Sarah wieder eine Schriftstellerin macht".[40] Aus einem Gespräch mit ihrem Therapeuten resultiert schließlich die Legitimation ihrer Tätigkeit mit Bezug auf die Krankheit: „Sie sind doch Schriftstellerin! Nein und nein, antworte ich. Was glaubt er denn, warum ich über mein Leben schreibe, in dem außer Depression nichts passiert? Weil ich so phantasiebegabt bin?"[41]

In Lehns Text profitieren die literarisch tätigen Figuren hinsichtlich ihrer Produktivität von der Depression. Aber auch diejenigen Führungskräfte, die nach überstandener Krankheit erfolgreiche Autopathographien veröffentlichen und ihre Karrieren (als Autor:innen) fortsetzen, können die Krankheit im Sinne eines Erfolgsfaktors nutzen. Aus der Burnoutklinik kehre man eben, so Sighard Neckel und Greta Wagner, „nicht mit der Kündigung in der Hand zurück, sondern mit den Selbsttechniken nachhaltigen Ressourcenmanagements".[42] So erscheint Philippe Labros Depression, die er in *Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen. Ein Top-Manager besiegt seine Depression* (2003) erzählt, eher als episodenhaftes Hindernis und führt nicht ins berufliche Abseits, sondern stellt den weiteren beruflichen Aufstieg durch die Selbstoptimierung des vormals kranken Subjekts sicher.[43]

---

38 Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 15, passim.
39 Isabelle Lehn: Frühlingserwachen. Frankfurt a. M. 2019, S. 35.
40 Ebd.
41 Ebd., S. 36.
42 Neckel/Wagner: Erschöpfung als „schöpferische Zerstörung", S. 216.
43 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Yasmin Temelli in diesem Band.

2 Ästhetische Fassungen des Depressionsdiskurses

Depression und Erschöpfung führen in den genannten Beispielen zum literarischen Werk, obwohl der unmittelbare depressive Zustand normalerweise keine literarische Produktion zulässt. Um dieses Paradox zu überwinden, berichtet etwa Benjamin Maack von seinen im Zustand der Depression angefertigten Notizen, die er im Nachhinein verwendet hat, um auf möglichst ‚authentische' Weise „aus der Depression heraus zu schreiben".[44] Maack erzählt in *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* (2020) von seiner klinischen Depression und seinem Aufenthalt in der Psychiatrie; der Text greift in vielerlei Hinsicht relevante Aspekte einer Depressionsästhetik auf, die im Folgenden anhand des Textes von Maack einleitend in den Blick genommen werden. In Kapitel 111 des Buches wird der Verlust der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit nicht nur thematisiert, sondern auch (typo-)graphisch abgebildet: „Ich vergesse ständig Wörter -rter Wört- / Namen N-men / Ständig -ig fehlt irge-endwas."[45] Die folgenden vier Seiten bilden die Reaktion auf die Selbstdiagnose ab, indem sie seitenfüllend ohne Leerzeichen das Wort „fuck"[46] insgesamt 1664 Mal wiederholen. Im anschließenden Kapitel 113 scheint das Vergessen nun weder sprachlich noch typographisch abbildbar zu sein, es findet sich nur noch eine leere Seite. Mit der Sprache verschwinden auch der Autor und seine Erzählkompetenz, scheinen aber in der innovativen ästhetischen Fassung in ihrer Abwesenheit wieder auf. Maacks Text wirft nicht nur die grundlegende Frage auf, wie von der Depression zu erzählen ist, sondern erscheint auch wie eine literarische Umsetzung von Julia Kristevas (wohl auch auf klinischen Beobachtungen der Psychoanalytikerin basierenden) Beschreibung des depressiven Sprechens. In Maacks Formexperimenten lassen sich die von Kristeva auf der syntagmatischen Ebene analysierten Besonderheiten wiederfinden: „Vergegenwärtigen wir uns das Sprechen des Depressiven: repetitiv und monoton, wie es ist. Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf. Selbst

44 Benjamin Maack im Interview mit Holger Heimann. SWR2 lesenswert Magazin, 04.05.2020. https://www.swr.de/swr2/literatur/benjamin-maack-wenn-das-noch-geht-kann-es-nicht-so-schlimm-sein-100.html (Letzter Zugriff: 23.08.2022).

45 Benjamin Maack: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein. Berlin 2020, S. 168. Till Huber befasst sich in seinem Beitrag im vorliegenden Band ausführlich mit Maacks Depressions-Text.

46 Ebd., S. 170–173.

den Syntagmen gelingt es nicht, sich zu artikulieren."[47] Die monotone Wiederholung des Wortes „fuck" zeigt den von Kristeva beobachteten „repetitive[n] Rhythmus".[48] Weiterhin bemerkt Kristeva: „Erschöpft sich nun ihrerseits diese kärgliche Musikalität oder kann sie aufgrund von Pausen gar nicht erst aufkommen, scheint beim Melancholiker mit der Artikulation jede Denkfähigkeit auszusetzen, und er versinkt in der Leere der Asymbolie oder in der Überfülle eines Gedankenchaos."[49]

Das Aussetzen der Denkfähigkeit wird von Maack explizit auf fast anderthalb Seiten in der Wiederholung des Satzes „Ich kann nicht denken" thematisiert. Dieser wird jedoch nicht unverändert wiederholt, sondern schrumpft nach und nach auf das Verb „denken" zusammen und zerfällt zunehmend auch orthografisch. In den letzten fünf Zeilen heißt es nur noch: „ndenk ende nkend enkend enkendenken denk endenke nden ken denken denken denkende nken denkendenk endenk en denke n denk endenkendenken de nkendenkend enkendenk endenkendenkend enk endenke ndenkenden kende nkenden kende nken."[50] Maack bleibt aber bei der Umsetzung von Kristevas Beobachtung nicht stehen, sondern zeigt, dass aus dem zitierten chaotischen wie vermeintlich unsinnigen Text möglichweise neue Assoziationen im Kontext Depression entstehen können: „ende" würde so etwa auf Tod und Suizid verweisen, auch der Neologismus „enkend" ließe sich mit Sinn füllen, indem er als Partizip zu dem Fußballspieler Robert Enke, der an Depressionen litt und sich 2009 das Leben nahm, verstanden wird. Das kreative wie produktive Potenzial der Depressionserzählung wird somit gerade in der Auseinandersetzung mit der intertextuell verarbeiteten psychoanalytischen Literatur deutlich. Kristevas Befund erfährt im literarischen Kontext eine entscheidende Erweiterung – das Aussetzen der Denkfähigkeit überwindet nun die Leere der Asymbolie, indem das sprachliche Material mit neuen Sinnstrukturen versehen wird.

Andererseits findet die von Kristeva bemerkte „Leere der Asymbolie" ihre Entsprechung in den schon erwähnten leeren Seiten von Kapitel 113. Inge Suchsland bemerkt in Bezug auf Kristevas Theorie des Depressiven/Melancholischen: „Melancholie zielt auf Fusion mit dem Unsymbolisierbaren, mit dem Realen im Sinne Lacans, mit dem Tod".[51] Was oben bereits als

---

47 Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie [1987]. Aus dem Französischen v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. ^{2}2013, S. 43.
48 Ebd.
49 Ebd.
50 Maack: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein, S. 166.
51 Inge Suchsland: Julia Kristeva zur Einführung. Hamburg 1992, S. 119.

Mangelerfahrung zur Sprache kam („Ständig -ig fehlt irge-endwas"), wird in Maacks Text als Begehren nach einer ‚asymbolischen' Instanz deutlich: „Ich will – / Dings / Ich will – / Dings / Ich will – / sterben."[52] Auch dieser Begriff findet sich bei Kristeva, die über Depressive sagt, sie trauerten „nicht um ein Objekt, sondern um das *Ding*."[53] Hier unterscheidet sie das Objekt als eine der Sprache zugänglichen Entität vom Ding, das „gesehen als Gegenüber des bereits konstituierten Subjekts, bis in seine Bestimmung als sexuelles Ding hinein als das Unbestimmte, Ungetrennte, Ungreifbare erscheint."[54] Die Engführung von Kristevas psychoanalytischer Theorie bzw. Fallbeobachtung mit Maacks literarischem Text zeigt eine grundlegende Differenzierung für die Analyse von literarischen Texten auf, die von Depression bzw. dem Depressiven erzählen: Die „Leere der Asymbolie" wird im Text durch ein ästhetisches Verfahren erzeugt (bzw. überwunden), wohingegen die Leere in der Artikulation der therapeutischen Sitzung ein tatsächliches Aussetzen einer Sinnstruktur und eines Syntagmas bedeutet.

Maacks Formexperimente verweisen auf eine Aporie, welche die Erzählung der Depression insgesamt betrifft und die den Hauptgegenstand dieses Sammelbandes bildet. Sie äußert sich in einer Tendenz zur Unsagbarkeit in der sprachlichen Darstellung des Depressiven. Gleichwohl versuchen die in diesem Band untersuchten Erzähltexte, sich der Rätselhaftigkeit und Unbeschreibbarkeit der Depressionserfahrung mit literarischen Mitteln zu nähern. Häufig geschieht dies gerade, indem die besagte Aporie zum Thema gemacht wird. Im Mittelpunkt der Texte steht oftmals eine *depressive Figur*; für die Konstruktion dieser Figur kann nun entweder das psychologisch-medizinische Wissen, das sich etwa mit der ICD-10 codieren lässt, in Anschlag gebracht werden, oder es können darüber hinaus kreative ästhetische Neu-Konstruktionen angelegt werden, die sich mit dem psychologisch-medizinischen Wissen nicht fassen lassen bzw. dieses transformierend ästhetisieren. Zudem können neben den depressiven Figuren auch die (depressiven) *Autor-Personae* mit ihren autofiktionalen Effekten im Zentrum stehen, wie sich nicht nur an Maacks Text in Verbindung mit seinen außerliterarischen Inszenierungen,[55] sondern auch an etlichen der im Band untersuchten Texte diskutieren lässt.

---

52 Maack: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein, S. 168.

53 Kristeva: Schwarze Sonne, S. 20. Herv. T. H./I. N.

54 Ebd.

55 In einer Diskussionsrunde mit Jana Seelig, Jens Uthoff und Katrin Weßling zum Thema „Schreiben über die eigene Psyche", die das Literaturforum im Brecht-Haus Berlin im April 2021 per Videokonferenz ausrichtete, meldete sich Benjamin Maack aus der psychiatrischen Klinik. https://www.youtube.com/watch?v=FzprD0Y1RAQ (Letzter Zugriff: 25.8.2022).

Wie bei der sozialwissenschaftlichen Rede über Depression, die im vorigen Abschnitt diskutiert wurde, lässt sich auch die literarische Erzählung der Depression bzw. des Depressiven als *Gesellschaftsdiagnose* verstehen. Hier werden, wie im Fall der Maack-Persona, Fragen nach einer perfektionistischen Leistungsethik und einer damit einhergehenden Erschöpfung thematisiert: „Wo ist der Benjamin, der immer ziemlich gut funktioniert hat, der abgeliefert und das Richtige getan hat und der wusste, was das Richtige ist, oder wenigstens ausreichend davon überzeugt war und das jetzt einfach nicht mehr ist?“[56] Wo Depression und Erschöpfung im Diskurs häufig miteinander verknüpft auftauchen – bei Ehrenberg finden sich beide Begriffe im Titel – wird Depression im vorliegenden Band insgesamt als Chiffre für einen Komplex an benachbarten Motiven verstanden, zu denen teilweise schon literaturwissenschaftliche Beiträge existieren wie etwa Angststörungen,[57] Derealisation,[58] Einsamkeit,[59] Ennui,[60] Erschöpfung,[61] der Zusammenhang von Arbeit und Melancholie,[62] Neurasthenie,[63] Rumination,[64] Suizid,[65] „Teilnahmslosigkeit, Passivität, Gleichgültigkeit, [...] umfassende Bezugs- und Beziehungslosigkeit“[66] und Verweigerung.[67] Depression, so scheint es, tritt im echten Leben wie auch in der Literatur immer

---

56 Maack: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein, S. 33.

57 Maren Lickhardt: Angst-Störung, semiotisch. Schemen, Codes und Zeichen der Emotionalisierung in der zeitgenössischen Populärliteratur. In: Wirkendes Wort 63 (2013), H. 1, S. 297–311.

58 Stephan Porombka/Susanne Scharnowski (Hg.): Phänomene der Derealisierung. Wien 1999.

59 Friederike Gösweiner: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Innsbruck 2010.

60 Peter Bürger: Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem ennui. In: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne. Hg. v. Ludger Heidbrink. München 1997, S. 101–119.

61 Jan Gerstner/Julian Osthues (Hg.): Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Paderborn 2021.

62 Nerea Vöing: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2019.

63 Maximilian Bergengruen/Klaus Müller-Wille/Caroline Pross (Hg.): Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur. Freiburg i. Br. 2010.

64 Burkhard Meyer-Sickendiek: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. München 2010.

65 Till Huber: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus. Alfred Döblins „Die Segelfahrt“ im Kontext. In: TEXT + KRITIK. H. 13/14 Neufassung (2018): Alfred Döblin. Hg. v. Sabine Kyora, S. 32–46; Gerrit Vorjans: Von der Torheit, wählerisch zu sterben. Suizid in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld 2016.

66 Julia Catherine Sander: Zuschauer des Lebens. Subjektivitätsentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2015, S. 9.

67 Leonhard Fuest: Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800. Paderborn 2008.

wieder als Krankheits-Cluster auf; so oszilliert etwa die Popliteraten-Persona Benjamin v. Stuckrad-Barres in *Panikherz* (2016) zwischen Depression, Essstörung, Alkohol- und Kokainsucht.

Ein einschlägiges Cluster bilden auch die beiden benachbarten Krankheitsbilder der Depression und der literaturwissenschaftlich ausführlich diskutierten Melancholie.[68] In der ICD-10 werden Depression und Melancholie strikt getrennt: Depression wird unter F32 gefasst, wohingegen Melancholie als „früheres Konzept“[69] in F33 erwähnt, aber offensichtlich als wissenschaftlich überholt markiert wird. Es lässt sich hingegen gut belegen, dass beide Bezeichnungen in psychiatrischen wie auch in psychoanalytischen Texten um 1900 noch gleichermaßen präsent sind[70] und nicht immer terminologisch trennscharf verwendet werden.[71] In Sigmund Freuds *Trauer und Melancholie* (1917) wird der Melancholie-Begriff, den Freud als „auch in der der deskriptiven Psychiatrie schwankend“[72] bezeichnet, auf Symptome bezogen, die schon bei Kraepelin, aber auch in der aktuellen ICD-10 mit der Diagnose Depression verknüpft sind (Müdigkeit, gedrückte Stimmung, Schuldgefühle, Schlaflosigkeit sowie eine Verminderung von Antrieb, Aktivität, Appetit, Freude, Konzentration und Selbstwertgefühl).[73]

68 Vgl. etwa Sanja Bahun: Modernism and Melancholia. Writing as Countermourning. New York 2014; Eckart Goebel: [Art.] Schwermut/Melancholie. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 446–486; Martina Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart/Weimar 1997.

69 ICD-10. Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme. Systematisches Verzeichnis. Hg. v. Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information DIMDI. Bd. I. Berlin/Heidelberg 1994, S. 335.

70 Vgl. Karl Abraham: Ansätze zur psychoanalytischen Erforschung und Behandlung des manisch-depressiven Irreseins und verwandter Zustände [1912]. In: ders.: Psychoanalytische Studien. Gesammelte Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Hg. v. Johannes Cremerius. Frankfurt a. M. 1982, S. 146–162; Emil Kraepelin: Psychiatrie. Ein kurzes Lehrbuch für Studirende und Aerzte. Leipzig [2]1887; Kraepelin: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte. II. Band. Klinische Psychiatrie. Leipzig [6]1899.

71 Zur Differenzierung der beiden Begriffe vgl. Stanley W. Jackson: Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times. New Haven/London 1986; Achim Perner: Zur Unterscheidung von Depression und Melancholie. In: Jahrbuch für klinische Psychoanalyse 5 (2003), S. 30–66; Michael Schmidt-Degenhard: Melancholie und Depression. Zur Problemgeschichte der depressiven Erkrankungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Stuttgart u. a. 1983.

72 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M. 1975, S. 197–212, hier S. 197.

73 Vgl.: ICD-10, S. 335.

Wird die ästhetische Adaption der Konzepte in den Blick genommen, lässt sich als Hypothese formulieren, dass Melancholie in etlichen Texten mit einem Glanz der Genialität verbunden ist und dabei eher für latente Traurigkeit steht, die sich im Gegensatz zur Depression noch ästhetisch produktiv machen lässt.[74] Die Vermutung, dass Melancholie mit Aufkommen des Depressionsbegriffs im medizinischen Diskurs nun rein ästhetisch besetzt wird, trifft jedoch nicht in Reinform zu: Gerade im Kontext der Kunst werden Neukonstruktionen der ursprünglichen Krankheitsbilder vorgenommen, die eigentümliche Hybride entstehen lassen, man denke etwa an die Kombination von Grandiosität und klinischer Depression der Figur Justine in Lars von Triers *Melancholia*.[75] Für viele der im Sammelband untersuchten Texte bleibt der Verweis auf den literarischen Melancholie-Diskurs relevant; das einschlägige Archiv ist komplex und umfangreich, sodass sich angesichts seiner Heterogenität Strukturierungen vornehmen und intertextuelle Verbindungen untersuchen lassen. Auch in unserem ‚Beispieltext' von Benjamin Maack finden sich neben den intertextuellen Beziehungen zu Kristeva Verbindungen zu David Foster Wallace und anderen mit Depression assoziierten Prätexten.

Im Sinne eines Gegenmodells zum Melancholie-Paradigma kann für die Erzählung des Depressiven bzw. der Depression die These angenommen werden, dass sie sich nicht durch das Genial-Produktive, durch das ästhetisch Verfeinerte und grandios Inszenierte, sondern durch das Formlose, das Unproduktive und das Stagnierende auszeichnet. So stellt schon Susan Sontag in ihrem Essay *Illness as Metaphor* fest: „Depression is melancholy minus its charms".[76] Auch das vermeintlich Formlose, Unproduktive, Stagnierende wird freilich produktiv gestaltet und hervorgebracht, wenn es als formlos und unproduktiv markiert und inszeniert wird. Im Ergebnis sind diese Erzählungen nebst ihren ästhetischen Verfahren also auch produktiv – es wird Text produziert –, sie weisen aber eine andere ästhetische Fassung auf als die Texte, die einer Ästhetik der

---

74 Vgl. die ursprünglich Aristoteles zugeschriebene Frage: „Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?" (Pseudo-Aristoteles: Problemata XXX,1. Zit. n. Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt a. M. [7]2013, S. 59).
75 Vgl. hierzu ausführlich Till Huber/Immanuel Nover: Von der Erschöpfung zur Depression. Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven anhand von Lars von Triers *Melancholia*. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Jan Gerstner u. Julian Osthues. Paderborn 2020, S. 209–227.
76 Susan Sontag: Illness as Metaphor [1978]. In: dies.: Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors. London 2002, S. 1–87; hier S. 51.

Melancholie zugerechnet werden können. Zudem, so lässt sich an etlichen Textbeispielen aufzeigen, stellen die ästhetischen Fassungen der Melancholie bzw. der Depression die skizzierte kategorische Trennung in Frage; die Texte operieren mit Vermischungen und konstruieren somit eine innovative Fassung der Krankheit, die sich von dem psychologisch-medizinischen Wissen grundlegend abkoppelt. Das *Wissen der Literatur* über Depression/Krankheit ist folglich nicht grundsätzlich mit dem psychologisch-medizinischen Wissen deckungsgleich. Mehr noch: Den literarischen Texten geht es nicht – zumindest nicht immer – um eine einfache Rezeption und Adaption des psychologisch-medizinischen Wissens, sondern um einen produktiven, intertextuellen Umgang mit diesem.

Ein Blick auf die thematisch einschlägigen Texte der letzten Jahre zeigt, dass unterschiedliche Verfahren gewählt werden, um von der Depression zu erzählen: Die vermeintlich autobiographischen, letztlich aber eher als autofiktional zu definierenden Fassungen der Depression erfahren nicht nur im Feuilleton besondere Aufmerksamkeit, versprechen sie doch einen ‚authentischen' Blick auf die (erkrankten) Autor:innen.[77] So diskutiert etwa Thomas Melle seine Erkrankung prominent in *Die Welt im Rücken* (2016), legte aber bereits mit *Sickster* (2011) und *3000 Euro* (2014) Texte vor, die psychische Krankheiten thematisieren. Die Texte des französischen Autors Michel Houellebecq zeichnen sich durch die spezifische Zeichnung ihrer Figuren aus, die häufig eine nihilistische und depressive Sicht auf die Welt haben. Der bereits erwähnte und in der Literaturwissenschaft sowie im Feuilleton breit diskutierte Autor David Foster Wallace, der vor zehn Jahren seiner manisch-depressiven Erkrankung zum Opfer fiel, erzählt sehr detailliert von der personifizierten „Üblen Sache",[78] mit der er die Feiertage verbringt.

Neben den Erzählungen von klinischen Depressionen nimmt der Band auch Texte in den Blick, die nicht explizit von Depression und depressiven Figuren erzählen, sondern Verfahren und Strukturen einer ‚depressiven Ästhetik' jenseits des Krankheitsmotivs installieren und sich *strukturell* als depressiv lesen lassen. So werden etwa die bei der Depression auf der Ebene der Figuren zu beobachtende Stagnation und Zirkularität auf die Ebene der Form übertragen.

---

77 Vgl. etwa Sandra Kegel: Zwischenzeitlich geheilt. Der Schriftsteller Thomas Melle erzählt in „Die Welt im Rücken" von seiner manisch-depressiven Erkrankung. Er gewährt damit eindringliche Einblicke in die Innensicht einer bipolaren Identität. In: faz.net. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-die-welt-im-ruecken-von-thomas-melle-14414454.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (Letzter Zugriff: 12.10.2021).

78 David Foster Wallace: Der Planet Trillaphon im Verhältnis zur Üblen Sache [1984]. Übersetzt v. Ulrich Blumenbach. Köln 2015.

Leif Randt führt dies in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2012) vor: Die zu Beginn des Textes angekündigte apokalyptische Katastrophe führt gerade nicht zu einer teleologischen Text- oder Figurenbewegung, die Katastrophe bleibt letztlich aus. Am Ende des Textes findet sich im Gegensatz zu den meisten anderen Texten, die von der Apokalypse erzählen, eben keine Veränderung, der Text weist vielmehr eine zirkuläre Struktur auf, die sich zugleich durch eine Stagnation auszeichnet.[79]

Die Erzählungen der Depression importieren oftmals – aber nicht grundsätzlich – Wissen direkt aus dem psychologisch-medizinischen Diskurs, wohingegen die Texte, die keine expliziten Krankheitserzählungen vornehmen, sondern eine strukturelle Ästhetik des Depressiven anlegen, dieses Wissen gerade nicht adaptieren und eher einen indirekten Import vornehmen: Diese Texte gründen zwar auch in einem (ggf. historisch überholten) medizinisch-psychologischen Wissen, zeichnen sich aber durch Transformationen und Verschiebungen aus und sind nicht an einer wissenschaftlichen Adaption des aktuellen Forschungsstandes interessiert.

Die Konjunktur des Depressionsdiskurses in Gesellschaft und Medien beförderte die Idee, sich auch literaturwissenschaftlich mit dem Thema zu befassen, um so die spezifische Leistung der Literatur zu diskutieren. Trotz der umfangreichen Forschung zur Melancholie ist ein Beitrag zur Ästhetik des Depressiven bislang ausgeblieben. Der vorliegende Band interessiert sich nicht nur für die Krankheit selbst, sondern insbesondere für ihre ästhetischen Repräsentationen und für die Frage, wie die Krankheit zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt ästhetisch gefasst und dargestellt wird. Die literarischen Manifestationen des Depressiven und der Ende des 19. Jahrhunderts entstehende Depressionsdiskurs werden hierbei als historisch wandelbare Phänomene begriffen.[80]

---

79 Vgl. hierzu ausführlich den Beitrag von Immanuel Nover in diesem Band.

80 Ein Eintrag in Meyers Großes Konversations-Lexikon (1903) weist eine Reihe von Beschreibungsmustern auf, die mit Blick auf heutige Darstellungen von Depression eine erstaunliche Aktualität besitzen: „In der Medizin versteht man unter D. eine gedrückte Gemütsstimmung, bedingt durch traurige (depressive) Ängste […]. Primäre D. ist ein Hauptsymptom der Melancholie, sekundär ist sie nicht selten durch traurige Wahnvorstellungen, schreckhafte Sinnestäuschungen und unangenehme Empfindungen bedingt. Depressionszustände bezeichneter Art, in denen auch die Handlungen der Kranken gehemmt und langsam sind, Willenslosigkeit und Entschlußunfähigkeit vorherrschen, können monatelang jeder Behandlung trotzen, öfter, auch periodisch wiederkehren. Abgesehen davon, daß sie als selbstständige Erkrankungsform auftreten, findet man D. bei Neurasthenie, Hypochondrie, Melancholie, bei beginnender pro-

Der Beobachtungszeitraum des Bandes setzt mit der Etablierung des Begriffs der Depression am Ende des 19. Jahrhunderts ein und erstreckt sich von der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart. Dabei wird nach einer spezifisch modernen ‚Verfasstheit' im Zeichen der Depression und ihren ästhetischen Repräsentationen gefragt. In der Historisierung des Phänomens kristallisierten sich in diesem Band zwei Hochkonjunkturen des Literarisch-Depressiven heraus: Die erste Konjunktur lässt sich im frühen 20. Jahrhundert verorten; die in dem Band versammelten Beiträge nehmen die Texte von Autor:innen wie Albert Ehrenstein, Hermann Hesse, Robert Musil, Franziska zu Reventlow, Regina Ullmann und Robert Walser in den Blick. Die zweite Konjunktur findet sich knapp 100 Jahre später, also im frühen 21. Jahrhundert; hier werden die Texte von Autor:innen wie Wolfgang Herrndorf, Michael Köhlmeier, Benjamin Maack, Terézia Mora, Thomas Melle, Leif Randt und Kathrin Röggla diskutiert.

Sowohl in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts als auch in den aktuellen Depressions-Texten zeigt sich eine Ambivalenz im Zusammentreffen von Ästhetik und Depression: einerseits kommt der Depression als Sujet, Motiv oder Verfahren im Kunstwerk eine ästhetische Qualität zu, sodass sie sich generierend auswirkt, andererseits bewirkt sie textextern als Erkrankung des schreibenden Subjekts eine Hemmung oder gar Aussetzung der künstlerischen Produktion. Die Ratschläge des Regisseurs David Lynch zur Freisetzung von Kreativität und Spiritualität in *Catching the Big Fish* (2006) machen auf eben diese ambivalente Qualität der Depression aufmerksam: „Anger and depression and sorrow are beautiful things in a story, but they are like poison to the filmmaker or artist."[81] Lynch kommt zu zwei komplett entgegengesetzten Bewertungen der Krankheit – als ‚schönes Ding' auf der einen und als ‚Gift' auf der anderen Seite. Dieser Zusammenhang von Depression als Verfahren, als Motiv wie auch als Bestandteil einer ‚depressiven' Autorschaft bildet die Ausgangsbasis für die folgenden Überlegungen,[82] die genau diese Ambivalenz in ihrer jeweiligen ästhetischen Fassung diskutieren.

---

gressiver Paralyse und den Geistesstörungen des Greisenalters." (Art. Depression. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. 27 Bde. Bd. 4. Leipzig/Wien ^{6}1903, S. 650).

81 David Lynch: Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness and Creativity. New York 2006.

82 Diese gehen zurück auf eine Tagung mit dem Titel „Ästhetik des Depressiven in der Literatur der Moderne/Postmoderne", die im Dezember 2017 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg stattfand. Für Unterstützung vor Ort danken wir Sabine Doering und Sabine Kyora. Ferner danken wir dem Verlag De Gruyter und den Herausgeber*innen der Reihe *spectrum Literaturwissenschaft* für die Aufnahme in ihr Programm. Nicht zuletzt gebührt Gesche Biller-

Literaturverzeichnis

Abraham, Karl: Ansätze zur psychoanalytischen Erforschung und Behandlung des manisch-depressiven Irreseins und verwandter Zustände [1912]. In: ders.: Psychoanalytische Studien. Gesammelte Werke in zwei Bänden. Bd. 2. Hg. v. Johannes Cremerius. Frankfurt a. M. 1982, S. 146–162.

Adorno, Theodor W./Max Horkheimer/Eugen Kogon: Die verwaltete Welt oder: Die Krisis des Individuums [Transkription einer Radiosendung des Hessischen Rundfunks am 04.09.1950]. In: Max Horkheimer: Gesammelte Schriften. Bd. 13: Nachgelassene Schriften 1949–1972, Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M. 1989, S. 121–142.

Art. Depression. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. 27 Bde. Leipzig/Wien [6]1903, Bd. 4, S. 650.

Avanessian, Armen: Uni(verselle) Depression. Forschung am Rande des Nervenzusammenbruchs. In: ders.: Überschrift. Ethik des Wissens – Poetik der Existenz. Berlin 2015, S. 87–95.

Bahun, Sanja: Modernism and Melancholia. Writing as Countermourning. New York 2014.

Bergengruen, Maximilian/Klaus Müller-Wille/Caroline Pross (Hg.): Neurasthenie. Die Krankheit der Moderne und die moderne Literatur. Freiburg i. Br. 2010.

Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform [2007]. Frankfurt a. M. [5]2013.

Bürger, Peter: Der Ursprung der ästhetischen Moderne aus dem ennui. In: Entzauberte Zeit. Der melancholische Geist der Moderne. Hg. v. Ludger Heidbrink. München 1997, S. 101–119.

DAK-Psychoreport 2019. Entwicklung der psychischen Erkrankungen im Job. Langzeitanalyse 1997–2018. https://www.dak.de/dak/bundesthemen/dak-psychoreport-2019-dreimal-mehr-fehltage-als-1997-2125486.html#/ (Letzter Zugriff: 04.10.2021).

Dobbert, Steffen: Als Trainer ein Visionär, als Mensch ein Vorbild. In: Zeit Online (22.09.2011). https://www.zeit.de/sport/2011-09/ralf-rangnick-schalke-burnout-trainer-depression (Letzter Zugriff: 05.04.2020).

Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Aus dem Französischen v. Manuela Lenzen u. Martin Klaus. Frankfurt a. M. 2008.

Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft [2014]. Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015.

Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? Eine Flugschrift [2009]. Aus dem Englischen v. Christian Werthschulte, Peter Scheiffele u. Johannes Springer. Hamburg 2013.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M. 1975, S. 197–212.

Fuchs, Thomas/Lukas Iwer/Stefan Micali (Hg.): Das überforderte Subjekt. Zeitdiagnosen einer beschleunigten Gesellschaft. Berlin 2018.

Fuest, Leonhard: Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800. Paderborn 2008.

---

beck, Jasmin Rahnenführer und Nora Schott großer Dank für ihre Unterstützung bei Lektorat und Satz.

Gerstner, Jan/Julian Osthues (Hg.): Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Paderborn 2021.
Goebel, Eckart: [Art.] Schwermut/Melancholie. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Bd. 5. Stuttgart/Weimar 2003, S. 446–486.
Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Innsbruck 2010.
Han, Byung-Chul: Müdigkeitsgesellschaft. Berlin 2010.
Honneth, Axel: Vorwort. In: Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Aus dem Französischen v. Manuela Lenzen u. Martin Klaus. Frankfurt a. M. 2008, S. 7–10.
Honneth, Axel: Organisierte Selbstverwirklichung. Paradoxien der Individualisierung. In: Befreiung aus der Mündigkeit. Paradoxien des gegenwärtigen Kapitalismus. Hg. v. dems. Frankfurt a. M. 2002, S. 141–158.
Huber, Till/Immanuel Nover: Von der Erschöpfung zur Depression. Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven anhand von Lars von Triers *Melancholia*. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Jan Gerstner u. Julian Osthues. Paderborn 2020, S. 209–227.
Huber, Till: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus. Alfred Döblins „Die Segelfahrt" im Kontext. In: TEXT + KRITIK. H. 13/14 Neufassung (2018): Alfred Döblin. Hg. v. Sabine Kyora, S. 32–46.
ICD-10. Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme. Systematisches Verzeichnis. Hg. v. Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information DIMDI. Bd. I. Berlin/Heidelberg 1994.
Ingenkamp, Konstantin: Depression und Gesellschaft. Zur Erfindung einer Volkskrankheit. Bielefeld 2012.
Jackson, Stanley W.: Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times. New Haven/London 1986.
Jacobi, Frank u. a.: Epidemiologie psychischer Störungen. In: Psychiatrie, Psychosomatik, Psychotherapie. Bd. 1. Hg. v. Hans-Jürgen Möller, Gerd Laux u. Hans-Peter Kapfhammer. Berlin [5]2017, S. 123–146.
Kegel, Sandra: Zwischenzeitlich geheilt. Der Schriftsteller Thomas Melle erzählt in „Die Welt im Rücken" von seiner manisch-depressiven Erkrankung. Er gewährt damit eindringliche Einblicke in die Innensicht einer bipolaren Identität. In: faz.net. https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-die-welt-im-ruecken-von-thomas-melle-14414454.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (Letzter Zugriff: 12.10.2021).
Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt a. M. [7]2013.
Kraepelin, Emil: Psychiatrie. Ein kurzes Lehrbuch für Studirende und Aerzte. Leipzig [2]1887; Kraepelin: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte. II. Band. Klinische Psychiatrie. Leipzig [6]1899.
Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie [1987]. Aus dem Französischen v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. [2]2013.
Kury, Patrick: Der überforderte Mensch. Eine Wissensgeschichte vom Stress zum Burnout. Frankfurt a. M./New York 2012.
Leader, Darian: The New Black. Mourning, Melancholia and Depression. London 2008.

Lehn, Isabelle: Frühlingserwachen. Frankfurt a. M. 2019.
Lickhardt, Maren: Angst-Störung, semiotisch. Schemen, Codes und Zeichen der Emotionalisierung in der zeitgenössischen Populärliteratur. In: Wirkendes Wort 63 (2013), H. 1, S. 297–311.
Lintzel, Aram: Lieber depri als Burnout. In: taz.de (15.12.2013). https://taz.de/Kolumne-Bestellen-und-Versenden/!5052853/ (Letzter Zugriff: 19.12.2020).
Lynch, David: Catching the Big Fish. Meditation, Consciousness and Creativity. New York 2006.
Maack, Benjamin: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein. Berlin 2020.
Menke, Christoph/Juliane Rebentisch (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Sonderausgabe. Berlin 2012, S. 7 f.
Menke, Christoph/Juliane Rebentisch: Vorwort: Zum Stand ästhetischer Freiheit: In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus [2010]. Hg. v. dens. Sonderausgabe. Berlin 2012, S. 7 f.
Menke, Christoph: Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum. In: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus [2010]. Sonderausgabe. Hg. v. dems. u. Juliane Rebentisch. Berlin 2012, S. 226–239.
Meyer-Gosau, Frauke: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 10 (2016), H. 4, S. 119–126.
Meyer-Sickendiek, Burkhard: Tiefe. Über die Faszination des Grübelns. München 2010.
Neckel, Sighard/Greta Wagner (Hg.): Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft [2013]. Berlin [2]2014.
Neckel, Sighard/Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung [2013]. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin [2]2014, S. 7–25.
Neckel, Sighard/Greta Wagner: Erschöpfung als „schöpferische Zerstörung“. Burnout und gesellschaftlicher Wandel [2013]. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin [2]2014, S. 203–217.
Perner, Achim: Zur Unterscheidung von Depression und Melancholie. In: Jahrbuch für klinische Psychoanalyse 5 (2003), S. 30–66.
Porombka, Stephan/Susanne Scharnowski (Hg.): Phänomene der Derealisierung. Wien 1999.
Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin [2]2017.
Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung [2012]. Frankfurt a. M. [3]2013.
Roudinesco, Elisabeth: Wozu Psychoanalyse? [1999]. Aus dem Französischen v. Werner Damson. Stuttgart 2002.
Sander, Julia Catherine: Zuschauer des Lebens. Subjektivitätsentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2015.
Schmidt-Degenhard, Michael: Melancholie und Depression. Zur Problemgeschichte der depressiven Erkrankungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Stuttgart u. a. 1983.
Susan Sontag: Illness as Metaphor [1978]. In: dies.: Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors. London 2002, S. 1–87.
Suchsland, Inge: Julia Kristeva zur Einführung. Hamburg 1992.
Vöing, Nerea: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2019.
Vorjans, Gerrit: Von der Torheit, wählerisch zu sterben. Suizid in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld 2016.
Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart/Weimar 1997.

Wallace, David Foster: Der Planet Trillaphon im Verhältnis zur Üblen Sache [1984]. Übersetzt v. Ulrich Blumenbach. Köln 2015.
Willand, Marcus: „60 Bewerbungen, 60 Absagen. Wieso will man mich nicht? Irgendetwas muss ja fehlen, irgendwo muss ich versagt haben.“ In: Die Zeit. Nr. 28 (08.07.2021), S. 33.

Erste Worte/Begriffe finden: Erschöpfung und Krankheit in der frühen Moderne

Sabine Kyora

„Wie ein Schwarm von Raben“

Depressionen, Geldkomplexe und Idiosynkrasien im Werk Franziska zu Reventlows

Zwischen 1890 und 1920 ändert sich der psychiatrische, psychoanalytische und möglicherweise auch literarische Diskurs zum Thema Melancholie und Depression. Sowohl in der Psychiatrie wie in der Psychoanalyse werden zunächst noch beide Termini verwendet, um eine psychische Krankheit zu beschreiben, bevor sich dann die Bezeichnung Depression durchsetzt. Die Literatur partizipiert an der langen ikonografischen Tradition der Melancholie, die Schriftstellerinnen und Schriftsteller rezipieren aber auch die psychoanalytischen und psychiatrischen Untersuchungen zu Melancholie und Depression.

„[W]ie ein Schwarm von Raben“ fallen die Geldgedanken über die Ich-Erzählerin in Franziska zu Reventlows Roman *Der Geldkomplex* (1916) her und lassen sie „zu einem Schatten meiner selbst“[1] werden. Auch die Protagonistin ihres frühen Textes *Ellen Olestjerne* (1903) wird von dunklen Gedanken bedrängt, die sie handlungsunfähig und schlaflos machen. Franziska zu Reventlows Texte können also als Beispiel für die Auseinandersetzung mit den Diskussionen ihrer Zeit zu Depression und Melancholie gelesen werden. Zudem liegt mit *Ellen Olestjerne* ein autobiografischer Roman vor, der vor Reventlows Rezeption der Psychoanalyse entstanden ist, und mit *Der Geldkomplex* ein Werk, das danach erschienen ist. Neben der Beschreibung von Symptomen, die hier als depressive verstanden werden, könnten die Romane also auch die literarische Reaktion auf psychoanalytische und psychiatrische Konzepte von Melancholie und Depression zeigen.

Im Folgenden wird es darum gehen, die beiden Texte im Kontext des Diskurses zu Melancholie und Depression zu betrachten und dabei vor allem die Subjektpositionen ihrer weiblichen Protagonistinnen genauer in den Blick zu nehmen.

1 Franziska zu Reventlow: Der Geldkomplex. In: dies.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 2: Romane 2. Hg. v. Andreas Thomasberger. Oldenburg 2004, S. 113–187, hier S. 120.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-002

1 Melancholie und Depression

Nach Martina Wagner-Egelhaaf ist die Diskursgeschichte der Melancholie gekennzeichnet von der Konstruktion des Zusammenhangs von „Geistesmensch“[2] und Melancholie. Dabei wurde die Melancholie seit der Antike als Abweichung und Reflexion der jeweiligen Ordnung des Denkens verstanden.[3] Der Gebundenheit des Melancholikers an die Memoria korrespondiert seine Fähigkeit zur bildhaften Imagination und damit seine Kreativität, die Wagner-Egelhaaf als „Begabung zur Metapher“[4] beschreibt. Die Bindung des Melancholikers an die Memoria ist eine, die von einer Verlusterfahrung gekennzeichnet ist. Für Wagner-Egelhaaf ist in der Geschichte des Diskurses der Verlust unterschiedlich gefasst worden, er reicht vom Sündenfall bis zu Sigmund Freuds Erklärung der Melancholie durch den Verlust des primären Objekts.[5] Darüber hinaus schlägt sie vor, Melancholie auch als ein bestimmtes Zeichenverhältnis zu verstehen, nämlich als Differenz zwischen Signifikat und Signifikant. Um diese Differenz zu artikulieren, generiert melancholisches Denken metonymisch variierende Wiederholungen „des Immergleichen, nämlich eines ursprünglichen Bedeutungsverlusts“,[6] während es andererseits bei dem Suchen nach einer möglichen Bedeutung metaphorische Sprechweisen etwa der Allegorie entwickelt.

In diesen Diskurs der Melancholie schreibt sich nicht nur die Freud’sche Psychoanalyse ein, die Wagner-Egelhaaf dort bereits situiert, sondern auch die psychiatrischen Beschreibungen partizipieren an ihm. Um 1900 findet dort allerdings der Übergang vom Begriff der Melancholie zur Krankheitsbezeichnung Depression statt, wobei zunächst noch beide Bezeichnungen nebeneinander verwandt werden. Emil Kraepelin spricht zuerst 1899 in der sechsten Auflage seines Lehrbuchs *Psychiatrie* vom „manisch-depressivem Irresein“,[7] Sigmund Freud beschreibt dagegen ähnliche Symptome in seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie* (1917) weiter unter dem Signum der Melancholie. Sogar bei den Ärzten der Zeit findet sich wechselndes Vokabular, so verwendet etwa der auch als Psychiater publizierende Schriftsteller Alfred Döblin den Begriff der Melan-

2 Martina Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart/Weimar 1997, S. 204.
3 Vgl. ebd., S. 196.
4 Ebd., S. 203.
5 Vgl. ebd., S. 201 f.
6 Ebd., S. 205.
7 Emil Kraepelin: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte. II. Band. Klinische Psychiatrie. Leipzig ^{6}1899, S. 359–425.

cholie, obwohl er sich in seinem 1908 erschienenen Aufsatz *Zur perniziös verlaufenden Melancholie* auf Kraepelin bezieht.[8] Den Krankheitsbeschreibungen ist allerdings gemein, dass in der psychiatrischen und psychoanalytischen Charakteristik der Krankheit besondere kreative Fähigkeiten keine Rolle mehr spielen. Die Symptome sind im Wesentlichen zu charakterisieren durch die „Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls“.[9] Kraepelin formuliert ihre Auswirkungen auf die alltäglichen Routinen der Kranken sehr anschaulich:

> Jede kleinste Leistung kostet ihm [den Kranken, S.K.] eine unerhörte Anstrengung; selbst die alltäglichsten Verrichtungen, das Aufstehen, Ankleiden, Waschen werden nur mit der grössten Mühe erledigt [...]. Arbeiten, wichtige Briefe, Geschäfte bleiben liegen, weil der Kranke nicht die Kraft findet, die entgegenstehenden Hemmungen zu überwinden. Beim Spazierengehen bleibt er in der Hausthüre oder an der nächsten Ecke stehen, unschlüssig, wohin er sich wenden soll, fürchtet sich vor jeder Begegnung, jedem Gespräche. Bisweilen entwickelt sich eine förmliche Bettsucht; die Kranken versprechen immer wieder, „morgen“ aufzustehen, haben aber stets neue Vorwände, liegen zu bleiben. Gerade wegen dieser schweren Willensstörung kommt es verhältnissmässig selten zu ernsteren Selbstmordversuchen, wenn auch der Wunsch, zu sterben, recht häufig auftaucht. Die Besonnenheit und Orientirung der Kranken ist trotz der starken Erschwerung der Auffassung und des Denkens vollständig erhalten. Zumeist besteht auch ein sehr lebhaftes *Krankheitsgefühl*, ja nicht selten sogar eine gewisse Krankheitseinsicht [...].[10]

Zwischen dem psychiatrischen und dem psychoanalytischen Verständnis der Krankheit existieren gleichwohl deutliche Unterschiede. So ist die Beschäftigung Freuds mit der Melancholie gekennzeichnet durch die Suche nach deren Ursache. Er nimmt eine ambivalente Beziehung zum verlorenen (und dann einverleibten) primären Liebesobjekt an, die zur Identifizierung mit dem Objekt und zu Selbsthass führt.[11] Dagegen interessiert Kraepelin sich nicht für die innerpsychischen Vorgänge, er vermutet vielmehr physiologische Ursachen im Gehirn. Darüber hinaus stellt er in der psychiatrischen Praxis die Kopplung mit der Erregtheit der Manie fest, dabei ist der Umschlag von der Depression zur

8 Alfred Döblin: Zur perniziös verlaufenden Melancholie. In: Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychiatrisch-gerichtliche Medizin 65 (1908), S. 361–365.

9 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: ders.: Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a. M. 1987, S. 193–212, hier S. 198.

10 Kraepelin: Psychiatrie II, S. 388. Kursivierung im Original gesperrt.

11 Vgl. Freud: Trauer und Melancholie, S. 202 f.

Manie und wieder zurück seiner Ansicht nach weder vorherzusehen noch zu erklären.[12]

Die Kenntnis von Freuds und Kraepelins Konzepten ist bei einigen Autoren, die zwischen 1890 und 1920 melancholische Figuren darstellen, zu vermuten, bei anderen wie bei Döblin, der sich – wie bereits angesprochen – auch als Psychiater in dieser Debatte positionierte, sicher. Albert Ehrensteins Darstellung seines Protagonisten Tubutsch und Carl Einsteins Inszenierung von Bebuquin im gleichnamigen Werk integrieren depressive oder melancholische Symptome in die Figurencharakteristik. Ob von einer Rezeption Freuds oder Kraepelins ausgegangen werden kann, wäre zu klären. Wie bei Döblin ist bei Reventlow die Rezeption von psychoanalytischen Konzepten belegt. Inwiefern sie darüber hinaus auch psychoanalytische Beschreibungen der Depression detaillierter gekannt hat, ist nicht genau nachzuvollziehen. Sie ist durch ihre Bekanntschaft mit Otto Gross mit der Psychoanalyse[13] und vielleicht auch mit Gross' eigener Lesart der Depression in Berührung gekommen. Otto Gross ist ab 1906 Assistenzarzt in der Münchner Psychiatrie unter Kraepelin und wohl das Vorbild für den Psychoanalytiker Baumann in *Der Geldkomplex*. Dort wird die Depression als eine der möglichen Diagnosen für die Symptome der Ich-Erzählerin auch im Text erwähnt.[14] Der Zeitpunkt der Rezeption und der Bekanntschaft mit Gross ist für Reventlows Münchner Zeit ab 1907 anzusetzen.

Otto Gross hat seine Lesart der Depression in einem Aufsatz formuliert, in dem er versucht, zwischen der Freud'schen Psychoanalyse und Kraepelins Darstellung des manisch-depressiven Irreseins zu vermitteln. Schon der Titel bringt beide wissenschaftlichen Richtungen zusammen: *Das Freud'sche Ideogenitätsmoment und seine Bedeutung im manisch-depressiven Irresein Kraepelin's*.[15] Gross beschreibt einen Fall aus der psychiatrischen Praxis, in dem seiner Meinung nach Symptome der Zwangsneurose und des manisch-depressiven Irreseins gemeinsam auftreten. Im Anschluss daran folgert er, dass depressive Symptome mit verdrängten psychischen Komplexen zusammenhängen.[16]

Während *Der Geldkomplex* psychoanalytische Begriffe aufgreift, ist Reventlows früher autobiografischer Roman *Ellen Olestjerne* wohl ohne die Rezeption

---

12 Vgl. Emil Kraepelin: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte. 8. Vollständig umgearbeitete Ausgabe. Leipzig 1913, S. 1385.

13 Vgl. Christine Kanz: Psychoanalyse und Moderne. Eine Dokumentation. Bd. III: Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste. Marburg 2011, S. 64–93, hier S. 64.

14 Vgl. ebd., S. 65.

15 Otto Gross: Das Freud'sche Ideogenitätsmoment und seine Bedeutung im manisch-depressiven Irresein Kraepelin's. Leipzig 1907.

16 Vgl. ebd., S. 48.

eines psychiatrischen oder psychoanalytischen Konzepts geschrieben worden, er ist allerdings trotzdem mit Freud’schen Begriffen lesbar.

2 Die Literarische Verarbeitungen von Melancholie und Depression in *Ellen Olestjerne* (1903)

Ellen Olestjerne ist Reventlows erste größere Veröffentlichung. Er stellt die Kindheits- und Jugendgeschichte einer jungen Frau bis zur Geburt ihres ersten Kindes dar. Dabei steht die Rebellion gegen die Geschlechterrollenklischees und die adlige Familie im Zentrum der Handlung. Ausdruck der Rebellion der Protagonistin ist der Wunsch, Künstlerin zu werden. Der Roman hat zwei unterschiedliche Erzählperspektiven: Eine heterodiegetische Erzählerin berichtet von dem Mädchen und der jungen Frau Ellen; eingefügt sind aber außerdem Tagebuchauszüge von Ellen, die, von der Erzählerin unkommentiert, in den Text montiert sind. Die Tagebuchauszüge stammen aus Reventlows eigenen Tagebüchern, wurden allerdings von ihr bearbeitet. Durch die Innenperspektive der Tagebücher werden die Symptome, die unter dem Begriff der Depression zusammengefasst werden können, als innerer Vorgang erkennbar, dem die Hauptfigur ausgeliefert ist. Darüber hinaus verwendet Reventlow am Ende des Romans nur noch Tagebuchauszüge, so dass die Außenperspektive ganz fehlt.

Die Darstellung der psychischen Krise ist vermutlich ohne Reventlows erst später zu datierende Rezeption psychoanalytischer oder psychiatrischer Konzepte zustande gekommen. Allerdings ist die Vorstellung von Melancholie als Krankheit zu dieser Zeit nicht nur in der Psychiatrie bereits Thema – so weist Lisbeth Hock in ihrem Aufsatz zu *Ellen Olestjerne* auf Richard Krafft-Ebings Studie *Die Melancholie* von 1874 hin[17] –, sie ist auch in den Konversationslexika angekommen, in denen ähnliche Symptome, wie sie Kraepelin und Freud beschreiben, als Anzeichen für die Krankheit Melancholie aufgeführt werden. So zitiert Konstantin Ingenkamp[18] zur Charakterisierung des historischen Kontex-

---

17 Lisbeth Hock: The Melancholy (Pro)creation of Franziska zu Reventlow and Gabriele Reuter. In: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture 23 (2007), S. 102–125, hier S. 104.

18 Vgl. Konstantin Ingenkamp: Depression und Gesellschaft: zur Erfindung einer Volkskrankheit. Bielefeld 2012, S. 116 f.

tes, in den Kraepelins Arbeiten einzuordnen sind, ausführlich aus Meyers Konversationslexikon (1885–1892), das die folgenden Anzeichen benennt:

> Blick und Mienen des Melancholischen sind traurig, leidend, ängstlich [...]. Alle körperlichen Bewegungen geschehen langsam, stockend [...]. Der Kranke ist geneigt, stunden- und tagelang vor sich hinbrütend zu beharren [...]. Das Wesentliche dieser krankhaften Gemütszustände besteht in krankhafter Herabstimmung des Selbstgefühls und Mangel an Selbstvertrauen.[19]

Das heißt, durch die Beschreibung im Konversationslexikon können die Symptome der Melancholie, aber auch das Verständnis als psychische Krankheit durchaus breit bekannt gewesen sein.

In *Ellen Olestjerne* wird die Symptomatik der Protagonistin in einem der Tagbucheinträge folgendermaßen dargestellt:

> Wenn man nur schlafen könnte, eine einzige Nacht ruhig schlafen. So kann es nicht weitergehen, oder ich treibe dem Wahnsinn zu – ich weiß es, fühle es, wie er mich immer mehr umfängt. Nur selten kommt eine klare Stunde wie jetzt, wo ich mir sage, daß das alles krankhaft ist [...]. Den ganzen Tag stehen mir die Augen voller Tränen, und meine Stimme versagt bei den gleichgültigsten Worten. Ich kann nicht mehr auf die See fahren, nicht mehr ans Ufer gehen, ich fürchte mich vor dem Wasser –; daß ich auf einmal die Besinnung verlieren und mich da hineinwerfen könnte, in die Tiefe, die nach mir ruft.[20]

Die Symptome, die das Ich schildert und die der Kraepelin'schen Definition von Depression entsprechen, sind Schlaflosigkeit, Weinen, Selbstmordgedanken und Angst vor Wahnsinn. Dabei taucht Depression nicht als Wort auf, allerdings benennt das Ich seinen psychischen Zustand als „rastlose, drängende Schwermut"[21] oder als „melancholisch".[22] Auch die „elende Kraftlosigkeit",[23] die es beklagt, fügt sich in die melancholische bzw. depressive Symptomatik.

Der ältere Diskurs der Melancholie ist darüber hinaus jedoch ebenfalls gegenwärtig: „Schwermut" ist das Signalwort auch dafür, dass das weibliche Ich versucht, sich eine Künstlerexistenz als Malerin aufzubauen, die jedoch ohne gesellschaftliche Anerkennung bleibt. Um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, ist sie zudem literarisch tätig, versteht das aber selbst nicht als kreative Tätigkeit.

---

19 Meyers Konversationslexikon. Bd. 11. Leipzig/Wien [4]1885–1892, S. 443.

20 Franziska zu Reventlow: Ellen Olestjerne. In: dies.: Sämtliche Werke in sechs Bänden: Bd. 1: Romane 1. Hg. v. Karin Tebben. Hamburg [2]2010, S. 11–169, hier S. 166.

21 Ebd., S. 165.

22 Ebd., S. 159.

23 Ebd., S. 160.

Der Bereich der Kreativität, der mit der Melancholie im 18. und 19. Jahrhundert noch verbunden ist, wird also auch in Reventlows Text aufgerufen: Die Fähigkeit zur Imagination äußert sich im Wunsch der Protagonistin, Bilder zu schaffen. Allerdings entsteht die Frustration der Melancholikerin auch daraus, dass der Zusammenhang von Melancholie und schöpferischen Fähigkeiten im kulturgeschichtlichen Melancholie-Diskurs eindeutig männlich geprägt ist, es geht dort um die Melancholie der männlichen Gelehrten- und Künstlerexistenz. Deswegen spiegelt sich die fehlende Anerkennung ihrer Künstlerexistenz in der Symptomatik, die weder eine Bindung an die Memoria als kulturell geprägtem Erinnerungsvermögen noch eine damit verbundene Fähigkeit zur Metaphernbildung erkennen lässt. Im Gegenentwurf der Protagonistin wird stattdessen die Verknüpfung von künstlerischem Schaffen, melancholischer Symptomatik und Schwangerschaft hergestellt. Als die Protagonistin nämlich mit ihren Symptomen zum Arzt geht, diagnostiziert dieser nicht etwa eine psychische Krankheit, sondern die Schwangerschaft. Das sprechende Ich hält trotz dieser Diagnose an der eigenen Einschätzung fest, es leide an einer Krankheit („daß das alles krankhaft ist“[24]), diese wiederum ist in dem Moment beendet, als das Kind geboren ist: „Mein Kind – nun ist es aus seinem langen, dunklen Schlaf erwacht, Tag und Nacht liegt es neben mir – Tag und Nacht scheint jetzt die Sonne“.[25]

Durch die Parallelisierung von psychischer Krankheit und Schwangerschaft erscheint die Gesundung durch die Geburt des Kindes möglich zu sein. Psychische Gesundheit und Geburt werden dabei verknüpft, in der Struktur des Melancholie-Diskurses gedacht wird dagegen die Imagination als Teil der melancholischen Symptomatik durch die Schwangerschaft ersetzt. So tritt an die Stelle der künstlerischen Kreativität die weibliche Fähigkeit, das „Leben“ hervorzubringen, die allerdings auch als kreativ bewertet wird.[26] An die Stelle der künstlerischen Produktivität tritt damit die traditionell mit der weiblichen Rolle verbundene Reproduktion. Nur durch das Kind wird der Lebenssinn gestiftet, der die Depressionen ablöst; allerdings wird in der Schilderung dieses Zusammenhangs gleichzeitig doch ein Text, der des Tagebuchs, geschaffen, der aber bald nach der Geburt abbricht.[27] Auf die melancholische Symptomatik bezogen könnte das Grübeln über den Sinn, dem der Melancholiker seine Fähigkeit zum metaphorischen Sprechen verdankt und das seinen Sprachfluss antreibt, bei Reventlow deswegen an ein Ende kommen, weil das Kind den Sinn stiftet.

24 Ebd., S. 166.
25 Ebd., S. 169.
26 Vgl. Hock: The Melancholy (Pro)creation, S. 112.
27 Vgl. ebd., S. 113.

Eingebettet ist das Auftauchen depressiver Symptome in den Kampf um eine Freiheit, die die Begrenzungen der weiblichen Rolle hinter sich lässt.[28] So wird zu Beginn davon erzählt, wie das Mädchen gegen die Vorgaben der Eltern rebelliert und sich den Konventionen der weiblichen Rolle nicht anpassen will. Der Tochter werden von den Eltern wenig Bewegungsmöglichkeiten zugestanden, besonders die Mutter bestraft sie hart, wenn sie gegen die Regeln der adligen Mädchenerziehung verstößt. Schon über die kleine Ellen heißt es:

> Das Kind fühlte sich wie geborgen, wenn es nur dem Bereich der Mutter entfliehen konnte – mit Mama war es beständig, als ob man auf Eiern tanzte, jeden Augenblick ging eins kaputt. Wenn sie sich alle Mühe gab, nicht ungezogen zu sein, tat sie unfehlbar irgend etwas, was verboten war oder sich für ein kleines Mädchen nicht schickte.[29]

Durch die Handlungsstruktur legt der Text nahe, dass die Rebellion (und Stärke) der Protagonistin nicht nur auf Widerstand stößt, sondern auch eine gewisse Fragilität der eigenen Selbsteinschätzung zur Folge hat und zwar auch deswegen, weil die Mutter sich entweder entzieht oder sie bestraft.

Wenn man diese Lesart zugrunde legt, wäre eine Freud'sche Erklärung für die Entwicklung von melancholischen Symptomen durchaus möglich. So könnten man die Beziehung zur Mutter als eine frühe Verlusterfahrung des Mädchens werten. Nach Freud folgt aus dem Verlust des primären Liebesobjekts ein zwiespältiges Verhältnis zu sich selbst, aber auch zu weiteren Liebesobjekten. Durch den Verlust kommt es sowohl zur Identifikation mit dem Objekt (aus Liebe), das sich entzogen hat, wie zum Selbsthass, der als Hass auf die Abweisung durch die Mutter entsteht, sich nach dem Verlust aber auf den Teil des Subjekts richtet, der durch die Identifizierung mit dem Liebesobjekt bestimmt ist.[30] Aus diesem Selbsthass erwachsen die Minderwertigkeitsgefühle, die Traurigkeit und das vor sich hin Brütende, die Kennzeichen von Melancholie und Depression sind. Durch die ambivalente Identifikation mit der Mutter wird die Schwangerschaft zu einer besonders konfliktreichen Konstellation, weil durch die zukünftige eigene Mutterrolle die Zurückweisung aktualisiert werden könnte. Gleichzeitig wird zumindest am Ende des Textes durch die eigene Mutterrolle dieser Konflikt und der Selbsthass anscheinend aufgehoben und die melancholischen Symptome verschwinden.

28 Vgl. Karin Tebben: Literarische Intimität: Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen. Tübingen 1997, S. 196 f.
29 Reventlow: Ellen Olestjerne, S. 19.
30 Vgl. Freud: Trauer und Melancholie, S. 202 f.

Freuds Konzept des Objektsverlusts als Ursache der Melancholie ist aber später entwickelt worden; das heißt der Roman zeigt keine Verarbeitung durch Reventlow, stattdessen nimmt sie den bestehenden Melancholie-Diskurs auf. Die Eigenschaft des Diskurses, wie von Wagner-Egelhaaf beschrieben, Verlusterfahrungen zu formulieren, wird von Reventlow also weitergeführt. Sie erzählt eine individuelle Geschichte darüber, unter welchen Umständen und mit welcher familiären Konstellation melancholische Symptome auftreten. Dass diese nach der Geburt des Kindes verschwinden, wird hier auch als eine Befreiung (also als geglückte Rebellion) inszeniert, die sich aber statt in der Künstlerexistenz (deren Verwirklichung sie versucht hat, gegen die Eltern durchzusetzen) in der (ledigen) Mutterschaft äußert. Der Zusammenhang von Melancholie und Kreativität, der für männliche Gelehrte und Künstler kulturgeschichtlich vorgeprägt ist, wird von Reventlow mit Schwangerschaft und Geburt verbunden, die die symbolische Hervorbringung des Werkes, des Tagebuchs, an die biologische des Kindes koppelt. Insofern zeigt *Ellen Olestjerne* eine geschlechtsspezifische Variante des Melancholie-Diskurses, die quer zur Tradition steht.

Während der Text insgesamt mit seiner Inszenierung von psychischer Dramatik und Krankheit in den Tagebucheinträgen eine psychologische oder psychoanalytische Lesart nahelegt, ist *Der Geldkomplex* eher als ein (informiertes) Unterlaufen solcher Lektürevarianten einzuordnen.

3 Verarbeitung von psychoanalytischem und psychiatrischem Wissen in *Der Geldkomplex* (1916)

Reventlows Roman *Der Geldkomplex* ist ein Briefroman, in dem aber nur die Absenderin der Briefe zu Wort kommt. Die Ich-Erzählerin schreibt an Maria und schildert ihren Aufenthalt in „einer Nervenheilanstalt, oder sagen wir lieber Sanatorium“.[31] Zur Ursache für diesen Aufenthalt sagt sie: „Ich bin auch nicht nervenkrank, nicht einmal besonders nervös, ich habe nur einen ‚Geldkomplex‘“.[32] Für sie bietet das Sanatorium auch die Möglichkeit, sich vor ihren Gläubigern zu verstecken, solange, bis ihr das erhoffte Erbe ausgezahlt wird und sie ihre Schulden begleichen kann. In den Briefen werden die Mitpatienten

31 Reventlow: Der Geldkomplex, S. 115.
32 Ebd.

und ihre Krankheiten geschildert, aber auch die Psychiater und Psychoanalytiker der Klinik, die versuchen, die Krankheit der Ich-Erzählerin zu diagnostizieren. Dabei erscheint die Depression als eine mögliche Diagnose unter anderen. So spricht die Ich-Erzählerin mit dem Leiter des Sanatoriums, Professor X., über ihre Symptome:

> Dann beklagte ich mich über Schlaflosigkeit, Depressionszustände und was mir gerade in den Sinn kam. – Wie sie sich äußerten – nämlich die Depressionen –, ob ich etwa oft und ohne Grund Neigung zum Weinen fühle? Darüber fiel ich wieder aus der Rolle und mußte über dieses merkwürdige Ansinnen herzlich lachen. Aber er hielt das, Gott sei Dank, für nervös, legte mir väterlich die Hand auf die Schulter und meinte, ich hätte am Ende irgendwelche schwere seelische Erschütterungen durchgemacht …[33]

Im Gegensatz zur Darstellung in *Ellen Olestjerne* ist die Depression als Bezeichnung für bestimmte Symptome schon so eingeführt, dass die Patientin und der Arzt gemeinsam das Vokabular benutzen. Die Patientin weiß darüber hinaus auch, dass ihr Lachen nicht in diesen Krankheitszusammenhang passt. Die Diagnostik des Arztes ist wiederum darauf ausgerichtet, ihr eine psychische Krankheit zuzuschreiben. Wenn das Lachen nicht als Symptom der Depression zugerechnet werden kann, dann muss es einen anderen Zusammenhang geben, in dem es zum Symptom werden kann – die Patientin vermutet Nervosität als Diagnose des Arztes, der Arzt eine Art Trauma. Gleichzeitig unterläuft das Lachen aber auch die Bemühungen des Arztes und seine Autorität, denn die Ich-Erzählerin erkennt dadurch seine Diagnose nicht an. Ihre individuellen Motive (und auch ihre Symptome) sind nicht in den Kategorien des Arztes zu fassen, der eher der Psychiatrie vertraut. Ihr Geldkomplex wird dagegen von einem Psychoanalytiker diagnostiziert:

> ja, es wird wohl Frühling sein, aber was geht mich das an? Es gibt keine Jahreszeiten, keinen Sonnenschein und keine Blüten – […] es gibt nur Geld. Das alles tut, als ob es glücklich wäre, und doch gibt es kein Glück und keine Tragik, denn mit Geld läßt sich jede Tragik aushalten, und ohne Geld geht auch das Glück zum Teufel […] Eben an jenem Morgen traf ich dann einen mir flüchtig bekannten Nervenarzt, einen ‚Freudianer'. Ich wollte mich unbefangen mit ihm unterhalten, konnte aber aus meinem Gedankengang nicht mehr herauskommen. Er wurde aufmerksam […] und stellte fest: ich litte an einem schweren Geldkomplex […].[34]

Schon vorher erklärt die Ich-Erzählerin ihrer Briefadressatin Maria, was ein „Freudianer" und was ein Komplex ist: „Etwa so: verdrängte, nicht ausgelebte

33 Ebd., S. 120.
34 Ebd., S. 118.

Gefühle, Triebe und dergleichen, die sich, ich glaube, im Unterbewußtsein zusammenballen und einem seelische Beschwerden verursachen“.[35]

Die Rezeption der Psychoanalyse und die Vertrautheit mit ihrem Vokabular ist – trotz des relativierenden „ich glaube“ – deutlich erkennbar. Anders als bei dem Versuch des Professors, ihre Krankheit zu benennen, ist die Ich-Erzählerin bereit, den „Geldkomplex“ als Beschreibung ihres mentalen Zustandes anzuerkennen. Auffällig ist an dessen Beschreibung allerdings auch, dass die Leere und die Sinnlosigkeit, die sie angesichts der frühlingshaften Natur empfindet, durchaus als Symptome der Depression lesbar wären, nur werden diese Empfindungen dominiert durch den Bezug zum Geld. In ihrer Zwanghaftigkeit könnten sie sowohl aus einer neurotischen Struktur wie der des Komplexes erwachsen, wie auch Zeichen einer Depression sein.

Wie gründlich Reventlows Rezeption der Psychoanalyse war, ist schwer zu ermitteln. Christine Kanz weist darauf hin, dass der Begriff Geldkomplex auch in Freuds Schrift *Charakter und Analerotik* verwendet wird.[36] Freud benutzt ihn allerdings eher im umgangssprachlichen Sinn als mit Geld verbundener Zusammenhang,[37] so dass eine deutliche Differenz zwischen dem, was Freud beschreibt, und dem, was der Psychoanalytiker und die Ich-Erzählerin unter ihrem Geldkomplex verstehen, zu erkennen ist. Die Attraktivität der Bezeichnung seiner Symptome als Geldkomplex ist für das sprechende Ich vermutlich deswegen akzeptabler als die Diagnose Depression, weil der Geldkomplex im Text so inszeniert wird, dass er eine individuelle Symptomatik beschreibt. Deswegen ist die enge Beziehung zum (fehlenden) Geld anders als die Depression eine Zuschreibung, die sie selbst als charakteristisch gelten lässt.

Die Diagnose „Geldkomplex“ wird zwar einerseits ironisiert – auch dadurch, dass die Ich-Erzählerin ja ihren Gläubigern im Sanatorium entgehen will –, andererseits legt die Darstellung durchaus eine Verbindung zu psychoanalytisch fassbaren Diagnosen nahe. Sie ist sogar verknüpfbar mit der Definition des assoziativen Konnexes und des Komplexes in Otto Gross’ Schrift zum manisch-depressiven Irresein. Gross führt aus, dass es bei der Verdrängung zu

> einer affektiven Überbetonung derjenigen psychischen Inhalte kommt, die mit dem ausgesperrten in einer nahen assoziativen, d. h. also inhaltlichen Beziehung stehen. Es ist nun selbstverständlich, daß es bei dieser assoziativen Übertragung [...] zur dauernden Fixierung eines bestimmten assoziativen Konnexes kommt. Damit gewinnt ein bestimmter

35 Ebd., S. 115.
36 Vgl. Kanz: Psychoanalyse und Moderne, S. 65.
37 Vgl. Sigmund Freud: Charakter und Analerotik. In: ders.: Studienausgabe. Bd. VII: Zwang, Paranoia und Perversion. Frankfurt a. M. 1987, S. 23–30, hier S. 25.

> Inhalt eine dauernd überhöhte Affektbetonung: er wird zum ‚Symbol' des verdrängten affektbetonten Komplexes.[38]

Wie von Gross beschrieben, stellt der Geldkomplex einen „Konnex" von Bildern und Vorstellungen, Gefühlen und Gedanken dar, auch die Zwanghaftigkeit des Denkens an Geld lässt psychische (Trieb-)Strukturen vermuten, die aus dem Unbewussten das Denken steuern und für das Ich nicht beeinflussbar sind. So wird der Geldkomplex im Text als Krankheit inszeniert, die ständig um den Verlust des Objekts kreist, zu Grübelzwang, zwanghaftem Rechnen und dadurch zu einer Einschränkung des Denkens führt, die wiederum den Effekt hat, dass der Ich-Erzählerin alles andere sinnlos erscheint. Diese assoziative Zwanghaftigkeit wird aber bei Gross auch als „Symbol" eines (verdrängten) Komplexes verstanden, er müsste also wie eine Metapher für etwas anderes stehen. Der Psychoanalytiker Baumann versucht denn auch konsequent, der Ich-Erzählerin nahezulegen, ihr „Komplex beruhe auf verdrängter Erotik", sie besteht allerdings darauf, dass sie in der „Verdrängung der ‚Erotik'" nichts „Erhebliches" geleistet habe.[39] Die Verlusterfahrung, bezogen nicht nur auf das Geld, sondern auch auf den Sinn, lässt sich wiederum in die Tradition des Melancholie-Diskurses einordnen, dabei fehlt die Komponente der biologischen oder symbolischen Kreativität jetzt allerdings ganz. Dafür ist der Geldkomplex anders als im psychoanalytischen Vokabular z. B. beim Ödipuskomplex für den Psychoanalytiker aber neu – deshalb ist er so begeistert von seiner Diagnose dieser individuellen Variante. Möglicherweise kann man diesen im Text inszenierten Zusammenhang als Kreativität bezogen auf die Erfindung einer psychischen Symptomatik lesen, die ökonomische Strukturen in den Melancholie-Diskurs integriert.

Der Therapievorschlag des Psychoanalytikers, der eine Analyse favorisiert, konkurriert dabei mit dem der Ich-Erzählerin: „Wenn das Geld nur erst da ist, werde ich sicher wieder ganz normal".[40] So erscheint der Geldkomplex nicht als psychischer Zwang, sondern als adäquate Reaktion auf das Fehlen von Geld, als ökonomischer Zwang, der von außen kommt und der sich wieder auflöst, sobald der Mangel behoben ist. Dieser Ausweis ihrer individuellen Zwangslage bietet gleichzeitig die Möglichkeit, der Diagnose zu entkommen. Anders als bei der Konstellation in *Ellen Olestjerne* lässt sich bei dieser Symptomatik zudem kein Bezug zur weiblichen Geschlechtsrolle herstellen, stattdessen liegt eine

38 Gross: Das Freud'sche Ideogenitätsmoment, S. 15.
39 Reventlow: Der Geldkomplex, S. 141.
40 Ebd., S. 135.

Deutung nahe, die die gesellschaftlichen Bedingungen des Kapitalismus einbezieht.[41] Die Abneigung gegen den Zwang zur Verwertung der eigenen Arbeitskraft und zur Funktionalisierung des Lebens, der zum Geldkomplex führt, kann der Psychoanalytiker wiederum nur begrenzt erkennen, weil er ja nach den verdrängten Trieben als Ursache für die Krankheit sucht.

Ausweis des Individuellen von Krankheit und Symptomen und Teil des Geldkomplexes ist darüber hinaus der Hinweis der Ich-Erzählerin, unter „Wortidiosynkrasien“ zu leiden:

> Sie wissen, lieber Doktor, ich leide überhaupt an Wortidiosynkrasien… Leibrente klingt mir nach Leibweh, Leibbinde, Kamillentee, alten Tanten… es hat etwas durchaus Degradierendes.“ „Diese Wortidiosynkrasie fügt sich dem Geldkomplex vollkommen ein. Vermutlich fühlten Sie sich als Kind degradiert und eingeengt, wenn man Sie mit einer Leibbinde und Kamillentee, womöglich noch unter Obhut einer alten Tante, ins Bett steckte. […].[42]

Die Wortidiosynkrasie wird hier verstanden als eigentümliche Abneigung und Überempfindlichkeit (auch im medizinischen Sinne) gegen bestimmte Worte. Dabei kann man die erwähnte Leibrente als Ausdruck des vernünftigen Umgangs mit Geld verstehen, indem es langfristig angelegt wird, was aber zur „Einengung“ des momentan vorhandenen finanziellen Spielraums führt. Die Sprache der Melancholie, der Wagner-Egelhaaf die Neigung zu Ähnlichkeitsbeziehungen zuschreibt, wird hier durch die Assoziationen der Ich-Erzählerin erkennbar. So assoziiert sie zum Wort Leibrente, erst über die Wortähnlichkeit (Leibrente, Leibweh, Leibbinde), dann über den Kontext zu Leibweh Kamillentee. Schließlich ordnet sie dem damit aufgerufenen Paradigma „alte Tanten“ und „etwas durchaus Degradierendes“ zu, alles ausgehend von Einfällen zur „Wortidiosynkrasie“ „Leibrente“. Neben den Ähnlichkeitsbeziehungen über das Wortmaterial könnte man hier die Differenz von Signifikant und Signifikat entdecken, denn in der Aufzählung entsteht kein logisches, syntaktisch komplexer organisiertes Verhältnis des Zusammenhangs, sondern die Differenz zwischen der Aufzählung und der Zusammenfassung „etwas Degradierendes“ bleibt bestehen. Im Gegensatz dazu formt der Psychoanalytiker aus der Aneinanderreihung von Worten eine Geschichte, er besteht also auf einem geordneten Narrativ, getreu seiner Ausbildung auf einer Kindheitserinnerung, das in seiner ‚ordentlichen‘ Semantik die Differenz zwischen der Aufzählung und der asso-

---

41 Vgl. Ulrike Vedder: Der Geldkomplex (Franziska zu Reventlow). In: Gespenster des Wissens. Hg. v. Ute Holl, Claus Pias u. Burkhardt Wolf. Zürich/Berlin 2017, S. 377–383.

42 Reventlow: Der Geldkomplex, S. 148.

ziativ auftauchenden Bedeutung auflöst. So zeigen sich zwei „Poetiken“ des Geldkomplexes: Während die Ich-Erzählerin ohne kausale und chronologische Beziehungen assoziiert (eigentlich ja auch der psychoanalytischen Methode entsprechend), besteht der Psychoanalytiker auf einem Narrativ, das die Wortidiosynkrasie in die Ätiologie des Geldkomplexes einordnet und dessen Herkunft in die Kindheit verlegt. Rund um den Geldkomplex sind damit zwei semiotische Organisationsformen erkennbar: Beim Psychoanalytiker Baumann dominiert die Diagnose seine Wahrnehmung und die Bedeutung der Assoziationen, sie stiftet dadurch den Zusammenhang, der chronologisch und kausal organisiert werden kann. Der Umgang der Ich-Erzählerin zeigt eine andere Struktur, die als Übernahme der Ähnlichkeitsbeziehungen und der Differenzproduktion aus dem Melancholie-Diskurs gelesen werden kann. Die Erfahrung der Leere und Sinnlosigkeit, des Fehlens treibt die Sprache an, die, solange das Fehlen (von Geld) nicht behoben ist, immer weitere Reihungen produziert. „Etwas Degradierendes“ haben diese Abneigungen und Assoziationen, weil das Ich weder die Empfindungen noch die Worteinfälle steuern kann.

Vergleicht man diese Struktur mit der Verarbeitung von Melancholie und Depression bei *Ellen Olestjerne*, dann findet sich dort eine Symptomatik, die den Melancholie-Diskurs psychiatrisch erklärbar erscheinen lässt. Die Ähnlichkeitsbeziehung ersetzt dort das künstlerische Werk durch das Kind als spezifisch weibliche, biologisch definierte Erzeugung von Leben. Diese Ähnlichkeitsbeziehung führt aber keine subjektive Komponente ein, sondern zieht sich auf die Gattung zurück. Die Symptomatik der Depression wird im späteren Roman dagegen als (eigener) Geldkomplex inszeniert, der über die „Wortidiosynkrasie“ auch zu einer spezifischen und das heißt hier individuellen Verwendung der Sprache führt.

Die Weiterentwicklung des Melancholie-Diskurses folgt also bei Reventlow zwei Richtungen: einerseits einer genderbezogenen, die gegen die Verknüpfung von männlicher Kreativität und melancholischen Symptomen gerichtet ist, andererseits versucht die Ich-Erzählerin in *Der Geldkomplex* nach der Rezeption der Psychoanalyse, gegen deren Konzept als erzählendes Subjekt und mit der Verwendung von (aus der Melancholie-Tradition stammenden) Ähnlichkeitsbeziehungen zu rebellieren. Der Psychoanalytiker wirkt dagegen durch die Produktion einer konventionellen Kindheitsgeschichte bezogen auf Subjektverständnis und Sprache wenig einfallsreich und ästhetisch traditionell. Auch insofern behauptet das weibliche Subjekt hier die Diskurssouveränität, die der ironische Tonfall der Briefe nahelegt.

Literaturverzeichnis

Döblin, Alfred: Zur perniziös verlaufenden Melancholie. In: Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychiatrisch-gerichtliche Medizin 65 (1908), S. 361–365.

Freud, Sigmund: Charakter und Analerotik. In: ders.: Studienausgabe. Bd. VII: Zwang, Paranoia und Perversion. Frankfurt a. M. 1987, S. 23–30.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie [1917]. In: ders.: Studienausgabe. Bd. III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt a. M. 1987, S. 193–212.

Gross, Otto: Das Freud'sche Ideogenitätsmoment und seine Bedeutung im manisch-depressiven Irresein Kraepelin's. Leipzig 1907.

Hock, Lisbeth: The Melancholy (Pro)creation of Franziska zu Reventlow and Gabriele Reuter. In: Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture 23 (2007), S. 102–125.

Ingenkamp, Konstantin: Depression und Gesellschaft: zur Erfindung einer Volkskrankheit. Bielefeld 2012.

Kanz, Christine: Psychoanalyse und Moderne. Eine Dokumentation. Bd. III: Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste. Marburg 2011, S. 64–93.

Kraepelin, Emil: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte. 8. Vollständig umgearbeitete Ausgabe. Leipzig 1913

Kraepelin, Emil: Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studirende und Aerzte. II. Band. Klinische Psychiatrie. Leipzig ^{6}1899.

Reventlow, Franziska zu: Ellen Olestjerne. In: dies.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Romane 1. Hg. v. Karin Tebben. Hamburg ^{2}2010, S. 11–169.

Reventlow, Franziska zu: Der Geldkomplex. In: dies.: Sämtliche Werke in fünf Bänden. Bd. 2: Romane 2. Hg. v. Andreas Thomasberger. Oldenburg 2004, S. 113–187.

Tebben, Karin: Literarische Intimität: Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen. Tübingen 1997.

Vedder, Ulrike: Der Geldkomplex (Franziska zu Reventlow). In: Gespenster des Wissens. Hg. v. Ute Holl, Claus Pias u. Burkhardt Wolf. Zürich/Berlin 2017, S. 377–383.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration. Stuttgart/Weimar 1997.

Julian Osthues

„Das Gefühl einer tiefen, tiefen Müdigkeit"

Erschöpfung im Adoleszenzroman um 1900

1 Depression diachron: Perspektiven, Probleme, Potentiale

„Jedes Zeitalter hat seine Leitkrankheiten."[1] Der Satz des Philosophen Byung-Chul Han verweist auf ein zentrales Merkmal, das für den Depressionsdiskurs der Gegenwart, wie er sich seit der vergangenen Dekade im Schnittfeld von Soziologie, Psychologie und Sozialphilosophie formiert, charakteristisch zu sein scheint: seine Historizität. „Depression. Die Krankheit unserer Zeit verstehen"[2] titelt 2009 eine Ausgabe der Zeitschrift *Psychologie heute* und rückt zugleich ein zweites, ebenso typisches Muster in den Fokus. Denn häufig wird die Zeitdiagnose mit einem hermeneutischen Bedürfnis verknüpft, das um die Deutung, das Verstehen des gesellschaftlichen Zustands bemüht ist. Ganz nach dem Motto: Wer die Zeit, in der sie/er lebt, verstehen will, die/der muss ihre Krankheiten verstehen. Den zwei Beispielen lassen sich eine Reihe einschlägiger Studien der vergangenen Jahre zur Seite stellen, welche den Eindruck verstärken, es handle sich bei der Depression um das, was gemeinhin als ‚Zeit-' oder ‚Epochenkrankheit'[3] aufgefasst wird. Gemeint ist eine Pathologie, die in einem bestimmten Zeitraum auftritt und für diesen emblematisch erscheint.[4] Von einer „Pathologie

1 Byung-Chul Han: Müdigkeitsgesellschaft. Um die Essays *Burnoutgesellschaft* und *Hoch-Zeit* erweiterte Neuausgabe. Berlin 2016, S. 7.
2 Der vollständige Titel der Ausgabe (Psychologie heute compact, H. 23, 2009) lautet: „Depression. Die Krankheit unsere Zeit verstehen. Die richtige Behandlung finden. Neue Hoffnung schöpfen".
3 Unter ‚Epochenkrankheiten' verstehen Frank Degler und Christian Kohlroß „solche Krankheitsbilder […], deren temporal (oder lokal) stak begrenztes Auftreten den Verdacht nahelegt, dass sie nicht allein physiologische, sondern eben auch kulturelle Ursachen haben." (Frank Degler/Christian Kohlroß: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. Hg. v. dens. St. Ingbert 2006, S. 15–20, hier S. 15).
4 Vgl. hierzu Jochen Hörisch: „Denn eine Epochen-Krankheit, so die Minimal-Definition, bezieht sich eben auf die Pathologie einer spezifischen Epoche, kann also nicht ‚schon immer da' sein." (Jochen Hörisch: Epochen/Krankheiten. Das pathognostische Wissen der Literatur.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-003

der Spätmoderne“[5] spricht etwa Hartmut Rosa in seiner Studie zur *Beschleunigung*. Ähnlich kommt Andreas Reckwitz in *Die Gesellschaft der Singularitäten* zu dem Schluss, die Depression sei „das charakteristische Krankheitsbild der spätmodernen Kultur“,[6] während Han sie in *Müdigkeitsgesellschaft* als „Kennzeichen der spätmodernen Leistungsgesellschaft“[7] bezeichnet und zusammen mit Burnout als typische „psychische Erkrankungen von heute“[8] einstuft. Und auch Alain Ehrenberg schreibt in seiner viel rezipierten Studie über *Das erschöpfte Selbst*, dass „[d]ie Frage nach mentaler Gesundheit […] – über den medizinischen Aspekt hinaus – zu einem zentralen gesellschaftlichen und politischen Problem unserer Zeit geworden“[9] sei.

Dass die Depression somit zur „verbreitetste[n] und charakteristischste[n] Pathologie der Zeit“[10] aufsteigen konnte, in dem Punkt scheinen sich die Autoren weitgehend einig, sei auf einen fundamentalen Wandel sozialer Normen zurückzuführen, der sich im zwanzigsten Jahrhundert vollzogen habe. Eine zentrale These Ehrenbergs lautet, dass die Depression „die Krankheit einer Gesellschaft“ sei, deren Normen nicht mehr auf „Schuld und Disziplin“, „sondern auf Eigenverantwortung und Initiative“[11] basiere.

> Die Karriere der Depression beginnt in dem Augenblick, in dem das disziplinarische Modell der Verhaltenssteuerung, das autoritär und verbietend den sozialen Klassen und den beiden Geschlechtern ihre Rolle zuwiesen, zugunsten einer Norm aufgegeben wird, die jeden zu persönlicher Initiative auffordert: ihn dazu verpflichtet, er selbst zu werden. Die Konsequenz dieser neuen Norm ist, dass die Verantwortung für unser Leben nicht nur in uns selbst liegt, sondern auch im kollektiven Zwischenmenschlichen. Dieses Buch wird zeigen, dass die Depression die genaue Umkehrung dieser Konstellation ist. Sie ist eine *Krankheit der Verantwortlichkeit*, in der ein Gefühl der Minderwertigkeit vorherrscht. Der

---

In: Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. Hg. v. Frank Degler u. Christian Kohlroß. St. Ingbert 2006, S. 21–44, hier S. 23).

5 Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M. [10]2014, S. 388.

6 Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Frankfurt a. M. 2017, S. 348.

7 Han: Müdigkeitsgesellschaft, S. 50.

8 Ebd., S. 72.

9 Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. [2]2015, S. 9.

10 Hartmut Rosa: Beschleunigung und Depression – Überlegungen zum Zeitverhältnis der Moderne. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 65 (2011), H. 9/10, S. 1041–1060, hier S. 1055.

11 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 31; vgl. ähnlich auch Han: Müdigkeitsgesellschaft, S. 19–25.

> Depressive ist nicht voll auf der Höhe, er ist erschöpft von der Anstrengung, er selbst zu werden.[12]

Die Rede von der Zeitkrankheit argumentiert tendenziell gegenwartszentriert und scheint damit die historische Komplexität des Gegenstandes auf den ersten Blick zu eskamotieren. Allerdings wäre die Frage nach dem historischen Ort der Depression zu einseitig beantwortet, wenn ihre historischen Vorläufer, ihre Verbindungen und (Dis-)Kontinuitäten außer Acht gelassen würden, zumal Ehrenbergs Studie Gegenteiliges bezweckt. Denn eines ihrer Ziele besteht darin, eine Geschichte der Depression zu schreiben. So thematisiert der Autor u. a. historische Ähnlichkeiten und Entwicklungslinien, etwa wenn er die Verbindungen zu epochenspezifischen Krankheitskonzepten wie denen der Hysterie oder Neurasthenie[13] hervorhebt oder den historischen Ausgangspunkt seines Projekts mit der Melancholie der Antike beginnen lässt.[14] Dass mit dieser Weitung der Terminus allerdings Gefahr läuft, seinen Gegenstand zu verlieren, ist dabei immer schon Teil der Begriffsdiskussion.[15] Das Potential des Depressionsbegriffs könnte, wie u. a. Ehrenberg feststellt, anders gewendet aber gerade in seiner Flexibilität liegen, die er als unscharfer Sammelbegriff für eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen Formen psychischen Leidens bereitstellt. Der Mehrwert einer diachronen Perspektive wäre nicht nur, zur historischen Weitung des Gegenstandfeldes (Diachronizität) beizutragen. Eine besondere Leistung besteht darin, dass dieser Blick auf historisch-phänomenologische Beziehungen, welche Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten, aber auch historisch spezifische Unterschiede sichtbar machen, eine mögliche „Reflexionsfolie für unsere Gegenwart“[16] bereitstellen kann. Ohne sie lässt sich die historisch gewachsene, soziokulturell vielschichtige Dimension der Depression – es sei denn zum Preis ihrer Vereinfachung – nur begrenzt verstehen. Ein spezifisches Erkenntnispotential der Literatur zeigt sich nicht zuletzt darin, dass sie im Depressionsdiskurs häufig seismographisch für Zeitdiagnosen bemüht und ihr dabei sowohl ein sozialgeschichtlich synchroner als auch diachroner Wert bei-

12 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 26.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. ebd., S. 41; Ehrenbergs Projekt zeigt seine diachronen Perspektiven auch da, wo er z. B. schreibt, dass sich die Depression „nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich von der Melancholie“ gelöst habe (ebd., S. 76).

15 So schreibt Ehrenberg, „dass die psychiatrische Geschichte der Depression durch die Schwierigkeit bestimmt ist, ihren Gegenstand zu bestimmen.“ (Ebd., S. 33).

16 Wolfgang Martynkewicz: Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne. Berlin 2013, S. 20.

gemessen wird. So wird sie nicht nur als Zeugnis ihrer Zeit, also buchstäblich als Zeitdiagnose eines historischen Ausschnitts oder Charakteristikum einer Epoche beansprucht (Synchronizität); ebenso sind es literarische Texte bzw. ihre Protagonisten, wie z. B. Kafkas *Hungerkünstler* oder Melvilles *Bartleby*, die in eine lange Geschichte der Erschöpfung (Diachronizität) eingefügt und zur Deutung der Gegenwart herangezogen werden, wie etwa in den Studien von Rosa, Ehrenberg oder besonders deutlich im Falle von Hans *Müdigkeitsgesellschaft*.[17]

Die Überlegungen zur Diachronizität der Depression nimmt der vorliegende Beitrag zum Ausgangspunkt, um die Produktivität der Perspektive am Beispiel des sog. ‚klassischen Adoleszenzromans'[18] zu diskutieren, der um 1900 Konjunktur hat. Hier wird die Figur des „müden Jüngling[s]"[19] topisch. Ziel des Beitrags ist, diese Literatur als Erschöpfungsgeschichten zu lesen, deren ästhetische Muster bereits auf typische Vorstellungen rekurrieren, die ebenso auch im Depressionsdiskurs der Gegenwart zu finden sind. Eine These lautet, dass die Texte über die Darstellung von Adoleszenz teils offen, teils verdeckt auf zeittypische Erschöpfungsdiskurse verweisen. Die Adoleszenten (lat. adolescere: heranwachsen) treten häufig als Reflexionsfiguren auf, die auf je spezifische Weise über ihre subjektiv erlebten Krisen des Erwachsenwerdens auch Zeitkritik üben bzw. kritische Lesarten evozieren können, welche ein Unbehagen an der

---

17 Auffällig häufig greifen die genannten Studien auf literarische Texte zurück, um ihre Überlegungen zu veranschaulichen: So bezieht sich etwa Hartmut Rosa auf Goethes *Faust*, Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* oder James Joyces *Ulysses*; Alain Ehrenberg geht auf Autoren wie Musil oder Filme wie *Die Fliege* ein, während Byung-Chul Han u. a. Kafkas Erzählung *Der Hungerkünstler* (1922), Herman Melvilles *Bartleby der Schreiber* (1853) sowie Peter Handkes *Versuch über die Müdigkeit* (1989) heranzieht.

18 Vgl. hierzu die inhalts- und stoffbezogene Gattungstypologie nach Carsten Gansel, der in einer Vielzahl an Forschungspublikationen die sozialgeschichtlichen Eigenheiten dreier Subkategorien historisch ausdifferenziert hat: klassischer, moderner und postmoderner Adoleszenzroman. (Carsten Gansel: Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 14 (2004), H. 1, S. 130–149, hier S. 134, 141; ders.: Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler [4]2005, S. 359–398; ders.: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht. Berlin [4]2010, S. 177–192).

19 Birgit Dahlke: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln 2006, S. 86; ähnlich spricht Carsten Gansel über den klassischen Adoleszenzroman, dass für diesen die sog. „Vorgangsfigur des erschöpften, verängstigten und schwachen Jünglings" typisch sei (Carsten Gansel: Zwischen existenzieller Krise und zweiter Chance – Adoleszenz in der Literatur. In: Das adoleszente Gehirn. Hg. v. Peter Uhlhaas u. Kerstin Konrad. Stuttgart 2011, S. 25–44, hier S. 30).

zivilisatorischen Moderne artikulieren. Dabei kommen in „ihrer Erschöpfung“ besonders auch „Modernisierungsängste und Brüche“ zum Ausdruck, wie Birgit Dahlke betont hat, „die nicht nur die junge Generation betreffen; der krisengeschüttelte Jüngling wird zum Repräsentanten vor allem des verunsicherten Bürgers.“[20]

Neben der inhaltlich-thematischen Frage, wie Erschöpfung und mit ihr assoziierte Phänomene in der Literatur verhandelt werden, soll es besonders um die Art und Weise ihrer literarischen Darstellung gehen. Diese lenkt den analytischen Blick auf die ästhetische Verfasstheit des Textes. Exemplarisch soll Hermann Hesses 1904 veröffentlichter Roman *Unterm Rad* untersucht werden. Dieser scheint mit Blick auf die Frage nach einer Ästhetik der Depression insofern vielversprechend, als er nicht nur Müdigkeit und Erschöpfung als Konsequenz einer Überforderungserfahrung geradezu ostentativ ins Bild rückt. Vor allem ist dem Text eigen, dass neben einer auf Erschöpfung rekurrierenden Symbolik besonders dem Erzähler eine konstitutive Rolle zukommt, wenn es darum geht, die Erschöpfung des Protagonisten wirkmächtig in Szene zu setzen.

Mit diesem Schwerpunkt auf die ästhetische Spezifik soll nicht zuletzt ein Beitrag zur Beschreibung einer ‚Ästhetik des Depressiven‘ geleistet und damit dem Anspruch des Bandes Rechnung getragen werden. Darüber hinaus ist der Versuch unternommen, sowohl über die geführte Diskussion zur Diachronizität als auch über die Wahl des Gegenstands zur Ausweitung (historisch) und Ausdifferenzierung (gattungstypologisch) der Forschungsperspektive beizutragen. In der Diachronizität der Depression könnte ein Potential liegen, das m. E. für zukünftige Beschäftigungen mit dem Thema im Horizont des noch jungen Projekts einer „literaturwissenschaftliche[n] Depressionsforschung“[21] produktiv erscheint. Nachdem nachfolgend zunächst der historische Rahmen (2.) skizziert wird, gilt es im Anschluss, den Zusammenhang von Depression und Adoleszenz (3.) zu erörtern, bevor abschließend Hesses *Unterm Rad* (1904) in den Fokus der Analyse rückt.

---

20 Dahlke: Jünglinge der Moderne, S. 75 f.

21 Vgl. hierzu den im Abstract zur Tagung formulierten Projektcharakter. https://uol.de/germanistik/literaturwissenschaft/veranstaltungen/aesthetik-des-depressiven (Letzter Zugriff: 14.11.2019).

2 Erschöpfungsdiskurse um 1900

„Alle dichterischen Erzeugnisse der letzten Jahre, insofern sie für die Gemütslage unserer Zeit charakteristisch sind, erscheinen angefüllt vom Pessimismus ‚müder' Seelen."[22] Kein gutes Zeugnis, das die Literaturkritikerin Marie Herzfeld ihrer Epoche ausstellt. In ihrem Essay *Fin-de-siècle* (1892) umschreibt Herzfeld ein Zeitgefühl, das sie exemplarisch in der Literatur am Werk sieht: „das Gefühl des *Fertigseins*, des Zu-Ende-gehens – Fin-de-siècle-Stimmung".[23] Die Vorstellung, dass die Gesellschaft – und mit ihr die Kultur – an ihr vorläufiges Ende gekommen sei, hat in den Augen der Autorin eine Vorgeschichte, die sie im frühen neunzehnten Jahrhundert beginnen lässt und nun am Vorabend der Jahrhundertwende ihren Höhepunkt erreicht. „Und in der Tat", so schreibt Herzfeld,

> [d]ies Jahrhundert der Revolutionen, das den Sturz des Absolutismus, den Sieg des Bürgertums und das Heranwachsen der Sozialdemokratie erlebte; dies Jahrhundert der Kritik und Wissenschaft, das unsere Ideen von Gott und Welt über den Haufen warf und uns gebot, von unten anzufangen; dies Jahrhundert der Erfindungen, welches das Tempo unseres Leben verzehnfachte und unsere Körperkräfte wohl kaum verdoppelte; dies Jahrhundert, das die Gewohnheit hat, uns die schmerzliche Überraschung des Besseren an den Kopf zu schleudern, ehe wir die Wohltat des Guten zu genießen vermochten; – es hat uns wirklich oft ein bißchen müde gemacht. Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale [...]. Und in diesem müden Gehirn, das sich selbst nicht mehr regieren kann, wachsen Abnormitäten empor [...]; die überanstrengten Nerven reagieren nur auf die ungewöhnlichen Reize und versagen den normalen Dienst; – sie erzeugen aufgeregte, überlebendige Paradoxie einerseits; apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung andererseits: das Gefühl des *Fertigseins*, des Zu-Ende-gehens – Fin-de-siècle-Stimmung.[24]

Herzfelds Jahrhundertbilanz trifft den Nerv ihrer Zeit: Um 1900 werden Erschöpfung, Müdigkeit, Überdruss und Nervosität zu Kehr- und Schattenseiten einer fundamentalen Modernitäts- und Beschleunigungserfahrung.[25] Dabei ist Herz-

---

22 Marie Herzfeld: Fin-de-siècle. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 260–265, hier S. 260.

23 Ebd., S. 261.

24 Ebd., S. 260 f.

25 Das Überdrussgefühl des Menschen im ausgehenden 19. Jahrhundert führt Hans Richard Brittnacher auf eine „fortschrittsbedingte kollektive Erschöpfung" zurück (Hans Richard Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln/Weimar/Wien 2001, S. 23). Ähnlich schreibt Philip Ajouri, die „Untergangsstimmung" um 1900 sei „wohl als Reaktion auf einen Modernisierungsschock zu verstehen" (Philip Ajouri: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. Berlin 2009, S. 20).

feld mit ihrer Ansicht in der zeitgenössischen Kulturkritik keineswegs allein: Noch drastischer hatte Hermann Bahr bereits zwei Jahre zuvor in seinem Essay *Die Moderne* (1890) seine Zeit porträtiert: „Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe."[26] Und 1904, das alte Jahrhundert bereits hinter sich, beobachtet der Soziologe Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903) eine „Steigerung des Nervenlebens";[27] keine fünf Jahre später wird er in *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911) über seine Zeit schreiben, es handle sich bei ihr um eine „überreife und müde gewordene Epoche".[28] Namhafte Wissenschaftler sind es, darunter Mediziner und Soziologen, welche ihre Gegenwart als „Nervöses Zeitalter"[29] begreifen und sie mit ihrer Zeitdiagnose mehr und mehr ins Pathologische verschieben.

Die Forschung zur literarischen Moderne hat ihrerseits in den vergangenen Jahren mit Erschöpfung assoziierte Begriffe herangezogen, um eine in der Literatur und Kulturkritik der Jahrhundertwende zum Ausdruck kommende „Epochenmüdigkeit"[30] zu beschreiben. Das Bewusstsein, das die Epoche um 1900 von sich selbst hatte, sei gekennzeichnet von „Nervosität und Neurasthenie", „Müdigkeit und Überdruß" sowie durch eine „morbide Grundstimmung"[31] insgesamt; eine Stimmung, die sich jedoch einerseits „angekränkelt [fühlte] von der Zeit, von Willensschwäche, von Dekadenz- und Niedergangsdiagnostik", andererseits aber bereits den Wunsch „nach Erfrischung und neuer Kraft"[32] in sich trug. Dieses Zeitgefühl ist grundlegend für das Fin de Siècle und die Décadence, wobei Walther Fähnders Décadence aufgrund ihres „Niedergangs- und

---

26 Hermann Bahr: Die Moderne. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 189–191, hier S. 189.

27 Georg Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben. In: ders.: Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden, Bd. IX. Dresden 1903, S. 185–206, hier S. 185.

28 Georg Simmel: Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: Grundlagentexte Kulturphilosophie. Hg. v. Ralf Konersmann. Hamburg 2009, S. 55–76, hier S. 62.

29 Richard von Krafft-Ebing: Über gesunde und kranke Nerven. Tübingen ^{3}1885, S. 1. Während Krafft-Ebing seine Arbeit mit dem Kapitel „Unser nervöses Zeitalter" beginnen lässt, spricht Wilhelm Erb im Titel von der „Nervosität unserer Zeit" (Wilhelm Erb: Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit. Heidelberg 1893, S. 7.; vgl. auch die Studie von Joachim Radkau: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München/Wien 1998).

30 Walter Fähnders: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart/Weimar 1998, S. 95; Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 11 f.

31 Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 11 f.

32 Martynkewicz: Das Zeitalter der Erschöpfung, S. 18.

Verfallsbewußtseins“ als „Zuschärfung und Radikalisierung“[33] des Fin de Siècle versteht. Epochentypisch ist ferner, dass um 1900 Erschöpfung zum „elementare[n] Bestandteil im Habitus des Intellektuellen“[34] avancierte.

Wie Hartmut Böhme in Anlehnung an Anson Rabinbachs wegweisende Studie *Motor Mensch*[35] ausführt, zeige sich um 1900 eine „moderne Müdigkeit“.[36] Diese sei unauflöslich mit der Karriere des naturwissenschaftlichen Paradigmas (Thermodynamik) und dem Verständnis von Arbeit verknüpft, wodurch die Vorstellung von Kraft und Leistungsfähigkeit zu einem zentralen anthropologischen Denkmuster aufsteigen konnte.[37] Böhmes Ausführungen erweisen sich nicht nur deshalb für die Überlegungen einer diachronen Perspektive interessant, da er zum einen die zentrale Bedeutung von Erschöpfung als „Epochensignatur“[38] an das Paradigma der Nerven bindet. Zum anderen entwirft Böhme eine phänomenologische Fluchtlinie zu gegenwärtigen Erschöpfungsphänomenen: „Die moderne Müdigkeit ist im Kern ein Element der hochorganisierten Arbeit – dort taucht sie zuerst auf und formatiert die Diskurse über Neurasthenie, später dann über Stress, Burnout und Depression.“[39]

Um 1900 tritt der Depressionsbegriff mehr und mehr als pathologisches Muster auf. Weniger bekannt ist etwa Pierre Janet, der 1901 Erschöpfung und Depression äquivalent setzt.[40] Ihm gegenüber zählt Sigmund Freud zu den heute noch häufig zitierten Beispielen. In seinem 1917 veröffentlichten Beitrag *Trauer und Melancholie* ist etwa von einer „zwangsneurotischen Depression“[41]

---

33 Fähnders: Avantgarde und Moderne, S. 97.

34 Brittnacher: Erschöpfung und Gewalt, S. 22; Dorothee Kimmich/Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006, S. 23.

35 Anson Rabinbach: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne [1990]. Wien 2002.

36 Hartmut Böhme: Das Gefühl der Schwere. Historische und phänomenologische Ansichten der Müdigkeit, Erschöpfung und verwandter Emotionen. In: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur. Bd. Erschöpfung/Épuisement, 16 (2015), H. 1, S. 26–49, hier S. 30.

37 Anson Rabinbach spricht hier von einem „transzedentale[n] Prinzip“ (ders.: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor. In: Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Philipp Sarasin u. Jakob Tanner. Frankfurt a. M. 1998, S. 286–312, hier S. 292.

38 Böhme: Das Gefühl der Schwere, S. 29.

39 Ebd., S. 30. Zu Beginn heißt es: „Unser Verständnis von Ermüdung und Erschöpfung ist aufs engste mit der Arbeitsgesellschaft im 19. Jahrhundert verbunden und also mit dem Aufstieg der Moderne.“ (Ebd., S. 26).

40 Vgl. dazu Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 68 f.

41 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: ders.: Gesammelte Werke. 17 Bde. Hg. v. Anna Freud. London 1949, Bd. 10, S. 428–446, hier S. 437.

die Rede, die Freud der Melancholie zuweist. Hinzu kommt, dass der Begriff ab Mitte des neunzehnten Jahrhunderts allmählich auch Einzug in deutschsprachige Lexika erhält. Im *Brockhaus' Konversations-Lexikon* von 1901 findet sich z. B. ein Eintrag zum Lemma ‚Depression', wo es heißt, es handele sich dabei um eine „Niederdrückung, Geistesabspannung, gedrückte Gemütsstimmung",[42] die mit „mit Unlustgefühlen verbunden"[43] sei, wie im Anschluss unter dem Eintrag zu ‚depressiv' zu lesen ist. Ein Eintrag in *Meyers Großes Konversations-Lexikon* (1903), der deutlich ausführlicher ausfällt, weist eine Reihe von Beschreibungsmustern auf, die mit Blick auf heutige Darstellungen von Depression eine erstaunliche Aktualität besitzen:

> In der Medizin versteht man unter D. eine gedrückte Gemütsstimmung, bedingt durch traurige (depressive) Ängste [...]. Primäre D. ist ein Hauptsymptom der Melancholie, sekundär ist sie nicht selten durch traurige Wahnvorstellungen, schreckhafte Sinnestäuschungen und unangenehme Empfindungen bedingt. Depressionszustände bezeichneter Art, in denen auch die Handlungen der Kranken gehemmt und langsam sind, Willenslosigkeit und Entschlußunfähigkeit vorherrschen, können monatelang jeder Behandlung trotzen, öfter, auch periodisch wiederkehren. Abgesehen davon, daß sie als selbstständige Erkrankungsform auftreten, findet man D. bei Neurasthenie, Hypochondrie, Melancholie, bei beginnender progressiver Paralyse und den Geistesstörungen des Greisenalters.[44]

3 Adoleszenz(-roman) und Depression

Die ‚moderne Müdigkeit' hat im Adoleszenzroman der Jahrhundertwende auf besondere Weise ihren Niederschlag gefunden. Erstaunlich häufig erzählen die Texte von Figuren, die müde, erschöpft oder des Lebens überdrüssig sind und tragen damit Merkmale, die aus heutiger Sicht mit dem Krankheitsbild der Depression verbunden sind. In Romanen wie etwa Hermann Hesses *Unterm Rad* (1904), Robert Walsers *Jakob von Gunten* (1909), Emil Strauß' *Freund Hein* (1902), Robert Musils *Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), Rainer Maria Rilkes Erzählung *Die Turnstunde* (1902) oder Frank Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen* (1891) stehen (meist) männliche Figuren im Mittelpunkt, die sich den

42 Art. Depression. In: Brockhaus' Konversations-Lexikon. 17 Bde. Bd. 4. Leipzig/Berlin/Wien [14]1901, S. 895 f.
43 Art. depressiv. In: Brockhaus' Konversations-Lexikon. 17 Bde. Bd. 4. Leipzig/Berlin/Wien [14]1901, S. 896.
44 Art. Depression. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. 27 Bde. Bd. 4. Leipzig/Wien [6]1903, S. 650.

Erwartungen ihrer sozialen Umwelt nicht gewachsen fühlen und auf den Modernisierung- und Sozialdruck ihrer (Jugend-)Zeit mit Erschöpfung, Müdigkeit und Überdruss reagieren. Körperliche Zustände und Gefühlslagen, wie etwa der Leere, Niedergeschlagenheit, Ohnmacht, Schlaf- und Lustlosigkeit bis hin zu Nervosität, Angst und Apathie sind dabei Ausdruck einer fundamentalen Erschöpfungserfahrung, die eine spezifische Krisenerfahrung konstituiert. Typisch für den klassischen Adoleszenzroman ist, dass die „existenzielle Krise, in die die Protagonisten während der Adoleszenz geraten“, so schreibt Carsten Gansel, „nicht mehr harmonisch gelöst werden“[45] kann. Eine erfolgreiche Identitätsbildung bleibt den Protagonisten damit verwehrt. Nicht selten hat ihr Scheitern an/in der Phase der Adoleszenz katastrophale Folgen. Der Suizid wird in den Texten häufig zum einzig möglichen Ausweg, um der Situation zu entfliehen.[46] Das Motiv des individuellen Scheiterns hat die Forschung zum Adoleszenzroman dazu veranlasst, in ihm ein „Paradigma für das Scheitern in der Gesellschaft“[47] und mehr noch: eine „tiefe Krise der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft“[48] zu lesen. Diese Krise rekurriert, so die Ausgangsthese, auch auf einen kulturellen Erschöpfungsdiskurs um 1900, der sich in den Zustandsbeschreibungen ihrer negativen Helden manifestiert und m. E. bislang erst wenig, allenfalls marginal thematisiert worden ist.[49] Mit dem Suizid ist zugleich ein Motivkomplex aufgerufen ist, der Adoleszenz und Erschöpfung mit der Figura-

---

45 Gansel: Der Adoleszenzroman, S. 373.

46 Darstellungen von Suizid in der Literatur um 1900 ist seitens der Forschung, besonders mit Blick auf den Schülerroman, in den vergangenen Jahren wieder erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt worden. Vgl. hierzu u. a. Jan Ehlenberger: Adoleszenz und Suizid in Schulromanen von Emil Strauß, Hermann Hesse, Bruno Wille und Friedrich Torbert. Frankfurt a. M. 2006; Joachim Noob: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Heidelberg 1998; Gerrit Vorjans: Von der Torheit, wählerisch zu sterben. Suizid in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld 2016.

47 Gansel: Moderne Kinder- und Jugendliteratur, S. 178.

48 Gina Weinkauff/Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn 2010, S. 129.

49 Vgl. dazu Aspekte bei Carsten Gansel: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten – Modernisierung und Adoleszenzdarstellung bei Hermann Hesse. In: Hermann Hesse und die Modernisierung. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Hg. v. Andreas Solbach. Frankfurt a. M. 2004, S. 224–255, hier S. 235; ders.: Zwischen existenzieller Krise und zweiter Chance, S. 30; Henriette Herwig: Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses Peter *Camenzkind* und *Unterm Rad* und Thomas Manns *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*. In: Thomas Mann Jahrbuch. Hg. v. Katrin Bedenig, Thomas Sprecher u. Hans Wißkirchen. Frankfurt a. M. 2013, Bd. 26, S. 191–208; Till Huber: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus. Alfred Döblins „Die Segelfahrt“ im Kontext. In: TEXT + KRITIK. H. 13/14 Neufassung (2018): Alfred Döblin. Hg. v. Sabine Kyora, S. 32–46.

tion der ‚Lebensmüdigkeit' verbindet. Diese bildet neben der ‚Neurasthenie' (griech. Asthenia: Erschöpfung) zwei zentrale literarische Figurationen.

Dass die Identitätskrisen der Adoleszenten in der Literatur um 1900 besonders virulent sind, darauf hat neben Carsten Gansel auch Birgit Dahlke hingewiesen. In ihrer Studie *Jünglinge der Moderne* hält sie fest, dass die „Erschöpfungs- und Ermüdungsrhetorik des Fin de Siècle [...] im Genre des ‚Adoleszenzromans' eine besondere Gestalt"[50] finde. Nicht nur werde hier „der müde Jüngling als neues Stereotyp geschaffen". Zugleich kündige sich ein literaturhistorischer Paradigmenwechsel an:

> Aus den jugendlichen Stürmern und Drängern sind zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschöpfte Krisenfiguren geworden, die die ‚zweite Chance' der Pubertät nicht ergreifen können. In den Adoleszenzromanen treffen wir vorrangig auf Varianten misslungener Adoleszenz: Auf den Typus der „eingefrorenen" Adoleszenz, in dem die Konflikte der Familie oder den gesellschaftlichen Instanzen nicht ausgetragen, sondern verdrängt und so ständig wiederholt werden und auf den Typus der „zerbrochenen" Adoleszenz, in dem die Allmachtsphantasien zerbrochen werden und eine Anpassung an die Realität erzwungen wird.[51]

Dahlke rekurriert auf das Konzept der eingefrorenen Adoleszenz, das der Ethnologe und Psychoanalytiker Mario Erdheim 1982 in *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit*[52] beschrieben hat. Erdheim geht darauf ein, dass Adoleszenz misslingen und sich besonders durch Konfliktvermeidung eine „depressive Position" entwickeln könne, die „Gefühlskälte, Depression, schattenhafte menschliche Beziehungen zur Folge"[53] habe. Für den Typ der eingefrorenen Adoleszenz sei dabei charakteristisch,

> daß das Ich sich kaum mehr direkt mit der Außenwelt auseinandersetzen kann und stark von den inneren Konflikten absorbiert wird. Wenn auch die Beziehung zur Familie voller Konflikte ist, so gelingt die Loslösung doch nicht; es handelt sich vielmehr um eingefrorene Konflikte, die sich immer wiederholen, aber nie ausgetragen werden können. Die Größen- und Allmachtsphantasien tendieren zum Überich hin, von dem aus sie das Ich – besonders in seiner Leistung gegenüber der Umwelt – lähmen und Arbeitsstörungen erzeugen können.[54]

---

50 Dahlke: Jünglinge der Moderne, S. 75.

51 Ebd., S. 86.

52 Mario Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß. Frankfurt a. M. [4]1992.

53 Vgl. ebd., S. 299.

54 Ebd., S. 318.

Auf Erdheims Ansätze hat auch Gansel vielfach Bezug genommen.[55] Während Erdheim mit Blick auf den Fall eingefrorener Adoleszenz von einer für sie typischen „depressive[n] Grundstimmung“[56] spricht, geht Gansel davon aus – und wendet dabei den Fokus ins Pathologische –, dass misslungene Adoleszenz sich als Fall „‚pathologischer Adoleszenz‘“[57] zeigen könne. Darüber hinaus taucht der Depressionsbegriff in Gansels historischer Gattungstypologie explizit auf, wo es für den ‚klassischen Adoleszenzroman‘ heißt, die „Figurenanlage“ zeichne sich durch eine „oft ‚schwache‘ Persönlichkeit mit eindeutig fixierten Eigenschaften: Klage, Depression, existenzielle Gefährdung“[58] aus.

Die ‚depressive Grundstimmung‘ kommt in der Literatur u. a. darin zum Ausdruck, dass die Texte oftmals Verfallsgeschichten präsentieren. Die Potenz zur Selbstentwicklung (‚Identifizierung‘), die der Adoleszenz als „Möglichkeitsraum“[59] zugewiesen wird, verkehrt bzw. erschöpft sich zunehmend. Wenn Adoleszenz also eine Übergangsphase darstellt, bedeutet Regression gewissermaßen die Umkehr: das Individuum erliegt folglich dem Sog der Negativität. Regression deutet hier nicht nur den körperlichen Verfall an, sondern gelangt in den Texten häufig auch durch retrospektive Projektionen zur Darstellung. Über den Topos der ‚verlorenen Kindheit‘ wird nicht selten die Sehnsucht einer heilen, jedoch nicht wiederherstellbaren Welt artikuliert, was im Text häufig über die Topographie des Romans verhandelt wird. Der bildhafte Vorgang des ‚Einfrierens‘, den Erdheim bemüht, umschreibt treffend den prozessualen Zustand des adoleszenten Individuums: ein Rückzug in die Innerlichkeit, der von Gefühlen innerer Leere und Passivität, der Ohnmacht und des Stillstands bis hin zur völligen Gefühlslosigkeit und Apathie geprägt sein kann – kurz: ein Zustand totaler Erschöpfung oder das, was Ehrenberg in *Das erschöpfte Selbst* als Zustand des „Nichts-ist-Möglich“[60] genannt hat. Ehrenbergs Beschreibungen be-

---

55 Carsten Gansel: Adoleszenz und Adoleszenzroman, S. 139 f.; Gansel: Der Adoleszenzroman, S. 336; Gansel: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Hg. v. Carsten Gansel u. Paweł Zimniak. Heidelberg 2011, S. 15–48, hier S. 34.

56 Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit, S. 328.

57 Gansel: Adoleszenz und Adoleszenzroman, S. 254. Vgl. auch: ders.: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten, S. 140.

58 Gansel: Moderne Kinder- und Jugendliteratur, S. 186.

59 Vgl. hierzu das Kapitel in der für die soziologische Adoleszenzforschung einschlägigen Studie von Vera King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Wiesbaden 2004, S. 28–34.

60 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 32.

zeichnen sehr gut, was für eine Reihe von ‚müden Jünglingen‘ charakteristisch zu sein scheint:

> Die Besonderheit der Depression liegt darin, dass sie die Unfähigkeit zu leben als solche zeigt, dass sie sich durch Schwermut, Asthenie (Erschöpfung), Gehemmtheit oder Apathie ausdrückt, die von Psychiatern auch „psychomotorische Verlangsamung“ genannt wird: Der Depressive, den eine Zeit ohne Zukunft erfasst hat, hat keine Energie und verharrt in einem Zustand des „Nichts-ist-Möglich“. Müde und leer, unruhig und heftig, kurz gesagt, neurotisch, wiegen wir in unseren Körpern das Gewicht der Souveränität. Das ist die entscheidende Verschiebung der schweren Aufgabe, sich richtig zu verhalten, die nach Freud das Schicksal des Zivilisierten ist.[61]

Damit soll keineswegs einer pathologisierenden Lektüre der Literatur das Wort geredet werden. Der Blick auf phänomenologische Ähnlich- und Gemeinsamkeiten unterstreicht eher das deskriptive Potential einer diachronen Perspektive. Die folgende Analyse will den Blick besonders auf die ästhetische Verfasstheit des Textes lenken. Hesses *Unterm Rad* scheint für den skizzierten Korpus des klassischen Adoleszenzromans exemplarisch, um – im Sinne einer Forschungsskizze – ästhetische Spezifika (Symbole, Topoi, Motive), literarische Verfahrensweisen sowie deren teils impliziten, teils expliziten Bezüge zum Erschöpfungsdiskurs um 1900 zu diskutieren, welche m. E. für zukünftige Auseinandersetzungen mit dem Gegenstandsbereich dienlich sein können.

4 Hermann Hesses *Unterm Rad*

„Nun lag das überhetzte Rößlein am Weg und war nicht mehr zu gebrauchen.“[62] Bei dem Rößlein, von dem hier die Rede ist, handelt es sich keineswegs um ein junges Pferd, das sich verausgabt hat, sondern um den 14-jährigen Protagonisten Hans Giebenrath aus Hesses Roman *Unterm Rad*. Zu dem Zeitpunkt hat die schulische Karriere des anfangs strebsamen Jünglings ihren Höhepunkt bereits überschritten. Das Wort ‚nun‘ kündigt bereits grammatisch eine Situation an,[63] die im Auge des Erzählers längst befürchtet wurde und nun *realiter* eingetreten

---

61 Ebd.

62 Hermann Hesse: Unterm Rad. Text und Kommentar. Mit einem Kommentar von Heribert Kuhn. Frankfurt a. M. [10]2002, S. 120. Nachfolgend im Text mit der Sigle U und Seitenzahl zitiert.

63 Das Wort ‚nun‘ „leitet in isolierter Stellung am Satzanfang eine als wichtig erachtete Aussage, eine Folgerung, eine resümierende Feststellung o. Ä. ein“ https://www.duden.de/rechtschreibung/nun_aber_etwa_eben#Bedeutung5 (Letzter Zugriff: 06.03.2019).

ist. Gemeint ist ein Zustand, der sich sprichwörtlich nicht mehr nur am Rande der Erschöpfung befindet, sondern längst darüber hinaus das Ende der Kräfte erreicht hat – ein Zustand also, in dem sich gewissermaßen keine Kraft mehr schöpfen lässt. Hans ist seiner Erschöpfung, die Resultat einer Überforderung ist, zu dem Zeitpunkt längst erlegen.

Wenige Sätze zuvor rückt der Erzähler in kritisch-vorwurfvollem Ton das soziale Umfeld in den Blick, das bis auf einen „mitleidigen Repetenten“, welcher „hinter dem hilflosen Lächeln des schmalen Knabengesichts eine untergehende Seele leiden und im Ertrinken angstvoll und verzweifelnd um sich blicken [sah]“ (U 120), der Situation eine andere Deutung gibt. Nicht nur der Vater, sondern auch Lehrer und Mitschüler wittern in Hans’ Rückzug, seiner Ohnmacht und bis in Apathie gesteigerten Passivität eher eine Geste der Verweigerung und Provokation, „ein Hindernis ihrer Wünsche“, wie es im Text heißt, „etwas Verstocktes und Träges, das man zwingen und mit Gewalt auf gute Wege zurückbringen musste.“ (U 120)

> Und keiner dachte etwa daran, daß die Schule und der barbarische Ehrgeiz eines Vaters und einige Lehrer dieses gebrechliche Wesen soweit gebracht hatten. Warum hatte er in den empfindlichsten und gefährlichsten Knabenjahre täglich bis in die Nacht hinein arbeiten müssen? Warum hatte man ihm seine Kaninchen weggenommen, ihn den Kameraden in der Lateinschule mit Absicht entfremdet, ihm Angeln und Bummeln verboten und ihm das hohle, gemeine Ideal eines schäbigen aufreibenden Ehrgeizes eingeimpft? Warum hatte man ihm selbst nach dem Examen die wohlverdienten Ferien nicht gegönnt? (U 120)

Die Empörung, die sich in den Worten Bahn bricht, stammt von einem nullfokalisierten, eigenartig über den Dingen schwebenden Erzähler, der die Geschichte Giebenraths mit kritischen, moralisierenden Kommentaren begleitet. Dabei lässt die Erzählinstanz, wie der eben zitierte Auszug verdeutlicht, keine Situation aus, um die Institutionen der zeitgenössischen Erziehung sarkastisch-spöttisch vorzuführen, etwa wenn das Landexamen als „jährliche Hekatombe“ (U 11) – ein anderes Wort für ‚Massenopfer‘, ‚Schlachtopfer‘ – oder als „peinliche[r] Wettbewerb“ (U 12) bezeichnet wird. Der verächtliche Tonfall ist an der zitierten Stelle jedoch einer Ohnmacht und Hilfslosigkeit gewichen, welche in den larmoyanten Fragen zum Ausdruck kommen. Typisch für die Erzählsituation in *Unterm Rad* ist die Art und Weise, wie die Erzählinstanz geradezu holzschnittartig soziale Gegensätze bzw. Asymmetrien entwirft, die dazu dienen, Kontraste innerhalb der Figurenkonstellation zu schärfen. Die narrative Konstruktion einer sozialen Fallhöhe nutzt der Erzähler, um die zunehmende Erschöpfung des Protagonisten effektvoll in Szene zu setzen: Dabei ist der Leistungs- und Erfolgsdruck, der auf den Schultern des jungen Hans Giebenraths

lastet, bereits zu Beginn des Romans sehr hoch: Als einziger Sohn des „Zwischenhändler[s] und Agent[en]" (U 9) Joseph Giebenrath bietet sich dem „Musterknaben" (U 94) die einmalige Chance, aus den gesellschaftlich starren Verhältnissen aufzusteigen. Hans besteht das Landexamen als Zweitbester, was ihm ermöglicht, das theologische Seminar der Klosterschule Maulbronn zu besuchen. Dieses Privileg setzt der Erzähler sogleich in Szene, nicht ohne die Provinzialität des Dorfes („kleine Schwarzwaldnest", U 10) zynisch vorzuführen. So wird zu Beginn des Romans ein enormer erzählerischer Aufwand betrieben, um Hans' unerklärliche „Begabung" (U 11) ins rechte Licht zu rücken. Diese kann umso mehr strahlen, da der Erzähler zunächst den Vater porträtiert, dessen Mittelmäßigkeit („flaches Leben", U 10) und Philistertum („Sein Inneres war das des Philisters", U 9) „gewissermaßen pars pro toto für das private wie dörfliche Herkunftsmilieu steht".[64] Vor diesem Hintergrund heben sich die positiven Konturen des Protagonisten scharf ab.

> Hans Giebenrath war ohne Zweifel ein begabtes Kind; es genügte, ihn anzusehen, wie fein und abgesondert er zwischen den andern herumlief. Das kleine Schwarzwaldnest zeitigte sonst keine solche Figuren, es war von dort nie ein Mensch ausgegangen, der einen Blick und eine Wirkung über das engste hinaus gehabt hätte. Gott weiß, wo der Knabe die ernsthaften Augen und die gescheite Stirn und das Feine im Gang her hatte. Vielleicht von der Mutter? Sie war seit Jahren tot, und man hatte zu ihren Lebzeiten nichts Auffallendes an ihr bemerkt, als daß sie ewig kränklich und bekümmert gewesen war. Der Vater kam nicht in Betracht. Also war wirklich einmal der geheimnisvolle Funke von oben in das alte Nest gesprungen, das in seinen acht bis neun Jahrhunderten so viele tüchtige Bürger, aber noch nie ein Talent oder Genie hervorgebracht hatte. (U 10)

Die Darstellung ist mit Blick auf Hans' Überforderung aufschlussreich, da sie zum einen die Herkunft seiner geistigen Begabung verrätselt und eigenartig verklärend überhöht. Zum anderen wird bereits früh im Text ein Deutungsmuster aufgerufen, das als Erklärung für die schwache Physis des Protagonisten eine „besondere ‚biologische Disposition'"[65] heranzieht. Dieses Muster wird an weiteren Stellen immer wieder aktualisiert. Darüber hinaus entwirft der Text über die figurale Kontrastfolie eine topographische Ordnung, die in der Provinzialität des Dörflichen topologisch eine für den Text zentrale Ambivalenz ausdrückt: die zwischen Tradition und Moderne. Dabei wird die Moderne in *Unterm*

---

64 Gansel: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten, S. 238. So heißt es an einer Stelle über den Vater: „Er hätte mit jedem beliebigen Nachbarn Namen und Wohnung vertauschen können, ohne daß irgend etwas anders geworden wäre." (U 9 f.).

65 Gansel: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten, S. 235, vgl. auch ebd.: S. 239, 254.

Rad keineswegs positiv dargestellt, etwa als Chance zum Aufbruch oder zur Erneuerung. Vielmehr wird ein modernekritischer Diskurs bedient, der im Text teils implizit, teils explizit eine „Modernisierungsangst“[66] artikuliert. Hierfür steht u. a. ein dem Dörflichen zugeschriebener Skeptizismus, eine anti-moderne Grundhaltung, die gewissermaßen als Kontrapunkt den Triebkräften der Moderne zuwiderläuft. Über den Vater heißt es z. B., bei ihm zeige sich ein „schlummerlose[s] Misstrauen gegen jede überlegene Kraft“ sowie eine „Feindseligkeit gegen alles Unalltägliche, Freiere, Feinere, Geistige“ (U 10). Das mit der Provinz konnotierte Rückständige tritt dazu in einer Zuschreibung des Erzählers hervor, der an gleicher Stelle behauptet, ein „modern geschulter Beobachter“ hätte in der Krankheit der „schwächlichen Mutter“ (U 11) eine Erklärung für Hans’ Intelligenz entdecken können. Diese sei „als Symptom einer einsetzenden Degenration“ (U 10) zu betrachten. Wenngleich der Erzähler nicht weiter auf diesen Verdacht eingeht, so schließt er unmittelbar eine Bemerkung an, welche die Polarität von Tradition und Moderne – u. a. mit Verweis auf Nietzsches Zarathustra – zuspitzt:

> Aber die Stadt war so glücklich, keine Leute von dieser Sorte zu beherbergen, und nur die Jüngeren und Schlaueren unter den Beamten und Schulmeistern hatten von der Existenz des „modernen Menschen“ durch Zeitschriftenartikel eine unsichere Kunde. Man konnte dort noch leben und gebildet sein, ohne die Reden des Zarathustras zu kennen; die Ehen waren solid und oft glücklich, und das ganze Leben hatte einen unheilbar altmodischen Habitus. (U 11)

Das Scheitern des Protagonisten entwickelt der Text nicht ausschließlich als antimoderne Kritik, die der Tradition das Wort redet, sondern als Kritik gegen den Geist der zeitgenössischen Pädagogik und ihre Institutionen, Väter und Lehrer. Hans kann die „zweite Chance“[67] der Adoleszenz nicht nutzen, seine Situation verschlechtert sich mehr und mehr und verharrt schließlich in einem „lähmenden Stillstand“,[68] also jenem Zustand, den Erdheim, wie zuvor erläutert, als ‚eingefrorene Adoleszenz‘ beschrieben hat.[69]

---

66 Henriette Herwig: Adoleszenzkonflikte in Hermann Hesses Roman *Unterm Rad*, Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Robert Walsers *Jakob von Gunten*. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Hg. v. ders. u. Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2013, S. 209–225, hier S. 210.

67 Eißler zit. nach Erdheim: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit, S. 300, 321.

68 Rosa: Beschleunigung und Depression, S. 1051.

69 Dazu schreibt Gansel: „Hans ist in dem autoritär strukturierten Haushalt mit diesem ‚Urvertrauen‘ nicht ausgestattet worden, weshalb für ihn in allen Phasen der Entwicklung ein Bewußtseinszustand bestimmend bleibt, der das Gegenteil von Vertrauen darstellt, eine existen-

Die formelhafte Warnung des Ephorus, „Nur nicht matt werden, sonst kommt man unters Rad“, die bereits im Titel des Romans ihre Einlösung findet, konkretisiert sich zunehmend in der psychischen Verfassung des „aus der Bahn gekommenen Knaben“ (U 119). Zwei Merkmale scheinen für die Beschreibungen des Protagonisten zentral: Angst und Erschöpfung. Das fünfte Kapitel (U 119–137) liest sich wie ein Psychogramm, das bereits im ersten Satz die spätere Tragik, den Tod Hans’, antizipiert: „Wie ein Hamster mit aufgespeicherten Vorräten, so erhielt sich Hans mit seiner früher erworbenen Gelehrsamkeit noch einige Frist am Leben.“ (U 119) Zum einen verschärft sich der innere Konflikt durch eine durch den Erzähler geradezu narrativ verwaltete Todessehnsucht: „Warum er nicht schon längst an jenem Aste hing, wußte er selbst nicht recht. Der Gedanke war gefaßt, sein Tod war eine beschlossene Sache“. (U 127) Zum anderen fällt auf, dass die Beschreibungen Giebenraths immer öfter pathologische Züge tragen: Vom „kranken Knaben“ (U 126) und „nervösen Schwächezustand“ (U 120) ist die Rede, und der Oberamtsarzt hat den Verdacht, „daß sein Patient sich solche Streiche leistet“, ist verärgert über Hans’ vermeintlichen ‚Schwindel‘[70] und empfiehlt schließlich „die Zuziehung eines Nervenarztes“ (U 121). Zuvor hatte der Arzt noch die Verschlechterung von Hans’ Zustand leichtfertig abgetan: „Das sind kleine Nervenkrankheiten […]. Ein vorübergehender Zustand von Schwäche – eine Art alter leichter Schwindel. Man muß sehen, daß der junge Mann täglich an die Luft kommt. Fürs Kopfweh kann ich ihm ein paar Tropfen verschreiben.“ (U 111) Die Hoffnung des „sozialen Aufstiegs“[71] weicht fortan einer Angst vor sozialer Ausschließung, die beim Vater mit der Sorge, der Knabe könne an einer Nervenkrankheit leiden, verknüpft ist:

> Der letzte Bericht des Ephorus hatte dessen Enttäuschung und Entrüstung über den mißratenen Sohn in einen fassungslosen Schrecken verwandelt. […] das Schlimmste aber war seine verborgene Angst, sein Grauen vor der Nervenkrankheit […]. In seiner Familie hatte

zielle ANGST und FURCHT“ (Gansel: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten, S. 250).

70 Der Schwindel verweist auf ein ambivalentes Motiv, das zwei Lesarten nahelegt: Einerseits ist mit ‚Schwindel‘ der Vorwurf der Täuschung bzw. ein grundlegender Zweifel an der Arbeits- und Leistungsbereitschaft des Protagonisten konnotiert, wie die Textstellen belegen; andererseits steht der häufig auftauchende körperliche Schwindel (u. a. U 121) für den physiopsychischen Zustand des Protagonisten und die Unfähigkeit des sozialen Umfelds (Lehrer, Vater, Ärzte), die Verfassung Hans’ medizinisch einzuordnen und zu behandeln. Der Roman übt damit Kritik an der Erziehungskultur um 1900, die den Schüler lediglich unter dem Primat der Leistung bewertet und die den Kehrseiten der Überforderung (Erschöpfung bis hin zur Dysfunktion) keine Rolle beimisst.

71 Gansel: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten, S. 239.

> bis jetzt nie jemand Nervenleiden gehabt, man hatte von solchen Knaben immer mit verständnislosem Spott oder mit einem verächtlichen Mitleid wie von Irrenhäuslern gesprochen, und nun kam ihm sein Hans mit solchen Geschichten heim. (U 123)

Die Rückkehr des Protagonisten folgt dabei einer Textlogik: Der Roman erzählt eine Regressions- bzw. Verfallsgeschichte, die mit der Arbeits- bzw. Bildungsverweigerung einen deutlichen Beschleunigungsschub erfährt: „Er unterließ es nun, sich nutzlos zu plagen, warf den Homer dem Pentateuch und die Algebra dem Xenophon nach und sah ohne Aufregung zu, wie bei den Lehrern sein guter Ruf stufenweise herabsank, von gut auf ziemlich, von ziemlich auf mittelmäßig und endlich auf Null.“ (U 119) Diese Entwicklung mündet in der Erkenntnis des Erzählers, dass „sich kein Fortschritt in Hansens Zustand zeigen“ sollte, „es schien eher rückwärts zu gehen.“ (U 125)

Hans’ Überforderung kündigt sich im Text bereits früh an und manifestiert sich in der Darstellung von Körperlichkeit. In dieser unterscheidet sich Hans, der als „fein und abgesondert“ (U 10) beschrieben wird, von seinen Mitschülern; betont wird neben seiner schwachen physischen Konstitution („gebrechliches Wesen“, U 120) die Sorge um „geistige Überlastung“ (U 12). Vor allem ist es aber eine starke und ständige Müdigkeit, die von Hans Besitz ergreift und seine Aktivität mehr und mehr einschränkt. Von „überarbeiteten Augen“ (U 20), „übernächtigtem Gesicht und blaurandigen, müden Augen“ (U 13) sowie davon, dass ihm „immer bald Kopf und Augen schmerzten“ (U 126) ist die Rede. Immer öfter sieht sich Hans wehrlos der Müdigkeit ausgesetzt: „Er ermüdete bald, hatte immer eine Neigung zu liegen und einzuschlafen und sah fast fortwährend allerlei andere Dinge, als die ihn wirklich umgaben. Was es eigentlich für Dinge waren, wußte er selbst nicht, und er besann sich nicht darüber.“ (U 112) Zur Müdigkeit tritt das häufig auftretende „Kopfweh“ (U 123), das leitmotivisch für den Roman die Überforderung und die zunehmende Erschöpfung verkörpert.[72]

Das fünfte Kapitel ist insofern hervorzuheben, als es die physiopsychische Erschöpfung des Protagonisten mit dem Traumatisch-Melancholischen verbindet, das wesentlich zur depressiven Grundstimmung des Romans beiträgt. Das Gefühl der inneren Leere („Not und Verlassenheit“, U 126), die Passivität, die als Zustand eines „müden Sichgehenlassen[s]“ (U 127) und einer „träge[n] Dämmerstimmung“ (ebd.) zum Vorschein kommt, sowie die „Not und Verlassenheit“ (U 126) steigern sich bis zu Ohnmacht, Indifferenz („sah gleichmütig ins Blaue“, U 127) und Angstzuständen: „Er wurde nur noch scheuer“, heißt es wenige Seiten später, „und eine unbestimmte Angst vor seinem eigenen Zu-

72 Vgl. u. a.: U 14, 19, 20, 23, 31, 40, 48, 50, 51, 85, 91, 102, 111, 119, 123, 124, 126.

stand begann ihn zu quälen." (U 123) An die Stelle der Wirklichkeit treten fortan Träume, die einerseits projektiv Hans' Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit artikulieren. Andererseits zeichnen die Träume traumatische Züge, die ein tiefes Schuld- und „Angstgefühl" (U 126) ausdrücken und somatische Reaktionen hervorrufen.

> Bei gutem Wetter lag er stundenlang im Walde draußen, und es tat ihm gut. Ein schwacher Abglanz der ehemaligen Knabenseligkeit überflog dort manchmal seine beschädigte Seele: die Freude an Blumen oder Käfern, am Belauschen der Vögel oder am Verfolgen einer Wildspur. Doch waren das immer nur Augenblicke. Meistens lag er träge im Moos, hatte einen schweren Kopf und versuchte vergeblich, an irgend etwas zu denken, bis die Träume wieder zu ihm traten und ihn weit in andere Räume mitnahmen. [...] Wenn er alsdann zu sich kam, hatte er ein Gefühl, als sei sein Kopf innen überall wund, und wenn sich sein Gesicht unwillkürlich zu jenem schläfrigen Lächeln der Resignation und des Schuldbewußtseins verzog, hörte er sogleich den Ephorus: „Was soll das dumme Lächeln heißen? Sie haben es gerade nötig, auch noch zu lächeln!" (U 124)

Wenngleich sich der Zustand Hans' fortan bessert und er „an den Selbstmord selber nicht mehr glaubte" (U 128), weist die Symbolik des Romans jedoch bereits früh auf das Ende der Erschöpfung, den Tod durch Ertrinken, hin. Motivisch deutet der Erzähler dies bereits in den Zustandsbeschreibungen des Protagonisten an: So „war Hans aus den erregten und wechselreichen Angstzuständen in eine gleichmäßige Melancholie hinübergeraten, in die er langsam und wehrlos wie in einen weichen Schlammboden versank." (U 138) Mit dem Wassertod am Schluss greift der Roman, wie u. a. Till Huber erkannt hat, einen tradierten Topos der Literaturgeschichte auf, der besonders in der Literatur des Fin de Siècle stark Verbreitung fand und ein „passiv-depressives Zugrundegehen der Figuren"[73] ästhetisch ins Bild setzt. Am Rand der Erschöpfung steht in *Unterm Rad* die ‚Erlösung':[74] „Ekel, Scham und Leid waren von ihm genommen." (U 179) Zu diesem Zeitpunkt ist der Protagonist, der „bedrohte Hans schon kühl und still und [trieb] langsam im dunklen Flusse talabwärts."

---

73 Huber: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus, S. 43. Über Hesses Roman hält Huber abschließend fest: „Insgesamt zeigt ‚Unterm Rad' eine Version des Wassertodes, die als letzte Konsequenz omnipräsenter Passivität, Müdigkeit und fehlenden Lebenswillens inszeniert wird und somit als psychologisch motiviert beschrieben werden kann." (Ebd., S. 42).

74 Zum Erlösungsmotiv in Hesses *Unterm Rad* vgl. Huber: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus, S. 40. Dass das Motiv eine Rolle für Hesses Texte zu spielen scheint, darauf haben weitere Forschungen hingewiesen, so u. a. Ulrich Breuer: Melancholie der Heimatferne. Figuren der Erlösung in Hermann Hesses „Peter Camenzind". In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Hg. v. Andreas Solbach. Frankfurt a. M. 2004, S. 155–174.

(ebd.) Auffällig an dieser Passage ist zum einen, dass der Blick der nullfokalisierten Erzählinstanz ins Leere schaut, sodass ihr nichts übrigbleibt, als über die Unglücksursache zu spekulieren. Bemerkenswert ist zum anderen, wie die zwei für den Text zentralen Motive, Erschöpfung und Angst, in der Schlusspassage in Erscheinung treten: Sie sind es, wie die Formulierung nahelegt, die Hans gewissermaßen aus der Erzählung ziehen, wenn es da heißt, es „trieb ihn Müdigkeit und Angst mit stillem Zwang in die Schatten des Todes." (U 179)

Konstitutiv ist hier eine für das semantische Wortfeld der Erschöpfung typisch vertikale Bewegung, die Hartmut Böhme zufolge „von oben nach unten, der Gravitation" und der „Schwere des Körpers folgend" nicht zuletzt die Bedeutung dessen, was heute Depression meint, bildlich vor Augen führt: das Niedersinken, also das, was „deprimere (= niederdrücken)" wörtlich bedeutet und „wir im Deutschen", so Böhme weiter, „auch die Niedergeschlagenheit, Bedrückung oder Gedrücktheit nennen: Zug und Druck nach unten, womöglich ins Bodenlose, Pression und Absturz zugleich".[75] Die Vorstellung des Ertrinkens drückt folglich eine totale Erschöpfung aus, die den Tiefpunkt der im Handlungsverlauf des Romans dargestellten Regression in einem Bild symbolisch zusammenzieht. Wenngleich der Erzähler zum Schluss dazu beiträgt, „den eigentlichen Sachverhalt zu verschleiern, anstatt ihn zu erleuchten",[76] so sind die Zeichen jedoch deutlich,[77] dass hier eine Figur, die nie selbstmächtig zu Wort kommt, ihrer Erschöpfung bzw. ihrer Lebensmüdigkeit erliegt. Dass die Ursache ungeklärt bleibt, eröffnet durch den eigenartigen narrativen Bruch, der den toten Winkel des eigentlich nullfokalisierten Erzählerblicks ausstellt, eine Lesart, die der Selbstentfremdung des jungen Hans Giebenrath Rechnung trägt: Das leere Zentrum des Romans, der Suizid, ist Ausdruck eines im Text angelegten regressiven Prozesses der sozialen Entfremdung, der auch auf der Textebene, eben über das Motiv des Verschwindens, verhandelt wird. Diese Verdunkelung steht zum einen für die Komplexität und Ambivalenz der Psyche *per se*, die sich einer eindeutigen Auslegung entzieht und in dieser Geste metareflexiv zugleich etwas genuin Literarisches apostrophiert. Zum anderen verweist die Lebensmüdigkeit des Protagonisten auf eine für die Literatur um 1900 konstitu-

---

75 Böhme: Das Gefühl der Schwere, S. 39 f.

76 Noob: Der Schülerselbstmord, S. 200.

77 Vgl. so auch Huber: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus, S. 41; Vorjans: Von der Torheit, wählerisch zu sterben, S. 215; Noob: Der Schülerselbstmord, S. 200; anders dagegen die in der Forschung vertretene Position, die für die Offenheit der Szene plädiert, vgl. Herwig: Adoleszenzkonflikte, S. 217; Andreas Solbach: Dezisionistisches Mitleid: Dekadenz und Satire in Hermann Hesses *Unterm Rad*. In: Hesse today. Hg. v. Ingo Cornils u. Osman Durrani. Amsterdam 2005, S. 67–82, hier S. 73.

tive Figuration, die, wie eingangs ausgeführt, emblematisch für das Zeit- und Lebensgefühl der Jahrhundertwende steht bzw. das ausdrückt, was die ‚depressive Grundstimmung‘ des Textes ausmacht: „das Gefühl einer tiefen, tiefen Müdigkeit.“ (U 146)

Literaturverzeichnis

Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus. Berlin 2009.

Art. Depression. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. 27 Bde. Bd. 4. Leipzig/Wien [6]1903, S. 650.

Art. Depression. In: Brockhaus’ Konversations-Lexikon. 17 Bde. Bd. 4. Leipzig/Berlin/Wien [14]1901, S. 895 f.

Art. depressiv. In: Brockhaus’ Konversations-Lexikon. 17 Bde. Bd. 4. Leipzig/Berlin/Wien [14]1901, S. 896.

Art. schinden. In: Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Hg. v. Peter Seebold. Berlin/New York [24]2002.

Bahr, Hermann: Die Moderne. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 189–191.

Böhme, Hartmut: Das Gefühl der Schwere. Historische und phänomenologische Ansichten der Müdigkeit, Erschöpfung und verwandter Emotionen. In: Figurationen. Gender, Literatur, Kultur. Bd. Erschöpfung/Épuisement 16 (2015), H. 1, S. 26–49.

Breuer, Ulrich: Melancholie der Heimatferne. Figuren der Erlösung in Hermann Hesses „Peter Camenzind“. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Hg. v. Andreas Solbach. Frankfurt a. M. 2004, S. 155–174.

Brittnacher, Hans Richard: Erschöpfung und Gewalt. Opferphantasien in der Literatur des Fin de siècle. Köln/Weimar/Wien 2001.

Dahlke, Birgit: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln 2006.

Degler, Frank/Christian Kohlroß: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. Hg. v. dens. St. Ingbert 2006, S. 15–20.

Depression. Die Krankheit unsere Zeit verstehen. Die richtige Behandlung finden. Neue Hoffnung schöpften. In: Psychologie heute compact (2009), H. 23.

Ehlenberger, Jan: Adoleszenz und Suizid in Schulromanen von Emil Strauß, Hermann Hesse, Bruno Wille und Friedrich Torbert. Frankfurt a. M. 2006.

Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. [2]2015.

Erb, Wilhelm: Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit. Heidelberg 1893.

Erdheim, Mario: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß. Frankfurt a. M. [4]1992

Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart/Weimar 1998.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10, hg. v. Anna Freud. London 1949, S. 428–446.

Gansel, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur. In: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Hg. v. Carsten Gansel u. Paweł Zimniak. Heidelberg 2011, S. 15–48.

Gansel, Carsten: Zwischen existenzieller Krise und zweiter Chance – Adoleszenz in der Literatur. In: Das adoleszente Gehirn. Hg. v. Peter Uhlhaas u. Kerstin Konrad. Stuttgart 2011, S. 25–44.

Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Vorschläge für einen kompetenzorientierten Unterricht. Berlin [4]2010.

Gansel, Carsten: Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne. In: Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Günter Lange. Baltmannsweiler [4]2005, S. 359–398.

Gansel, Carsten: Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 14 (2004), H. 1, S. 130–149.

Gansel, Carsten: Von Angst, Unsicherheit und anthropologischen Konstanten – Modernisierung und Adoleszenzdarstellung bei Hermann Hesse. In: Hermann Hesse und die Modernisierung. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert. Hg. v. Andreas Solbach. Frankfurt a. M. 2004, S. 224–255.

Han, Byung-Chul: Müdigkeitsgesellschaft. Um die Essays *Burnoutgesellschaft* und *Hoch-Zeit* erweiterte Neuausgabe. Berlin 2016.

Herwig, Henriette: Adoleszenzkonflikte in Hermann Hesses Roman *Unterm Rad*, Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* und Robert Walsers *Jakob von Gunten*. In: Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung. Hg. v. ders. u. Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2013, S. 209–225.

Herwig, Henriette: Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses Peter *Camenzkind* und *Unterm Rad* und Thomas Manns *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*. In: Thomas Mann Jahrbuch. Hg. v. Katrin Bedenig, Thomas Sprecher u. Hans Wißkirchen. Frankfurt a. M. 2013, Bd. 26, S. 191–208.

Herzfeld, Marie: Fin-de-siècle. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. v. Gotthart Wunberg. Stuttgart 1981, S. 260–265.

Hesse, Hermann: Unterm Rad. Text und Kommentar. Mit einem Kommentar von Heribert Kuhn. Frankfurt a. M. [10]2002.

Hörisch, Jochen: Epochen/Krankheiten. Das pathognostische Wissen der Literatur. In: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. Hg. v. Frank Degler u. Christian Kohlroß. St. Ingbert 2006, S. 21–44.

Huber, Till: Wassertod zwischen Fin de Siècle und Frühexpressionismus. Alfred Döblins „Die Segelfahrt“ im Kontext. In: TEXT + KRITIK, H. 13/14 Neufassung (2018): Alfred Döblin. Hg. v. Sabine Kyora, S. 32–46.

Kimmich, Dorothee/Tobias Wilke: Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt 2006.

King, Vera: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Wiesbaden 2004.

Krafft-Ebing, Richard von: Über gesunde und kranke Nerven. Tübingen [3]1885.

Martynkewicz, Wolfgang: Das Zeitalter der Erschöpfung. Die Überforderung des Menschen durch die Moderne. Berlin 2013.

Noob, Joachim: Der Schülerselbstmord in der deutschen Literatur der Jahrhundertwende. Heidelberg 1998.

Rabinbach, Anson: Ermüdung, Energie und der menschliche Motor. In: Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert. Hg. v. Philipp Sarasin u. Jakob Tanner. Frankfurt a. M. 1998, S. 286–312.
Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München/Wien 1998.
Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Frankfurt a. M. 2017.
Rosa, Hartmut: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M. [10]2014.
Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Depression – Überlegungen zum Zeitverhältnis der Moderne. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 65 (2011), H. 9/10, S. 1041–1060.
Simmel, Georg: Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: Grundlagentexte Kulturphilosophie. Hg. v. Ralf Konersmann. Hamburg 2009, S. 55–76.
Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: ders.: Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden. Bd. IX. Dresden 1903, S. 185–206.
Solbach, Andreas: Dezisionistisches Mitleid: Dekadenz und Satire in Hermann Hesses *Unterm Rad*. In: Hesse today. Hg. v. Ingo Cornils u. Osman Durrani. Amsterdam 2005, S. 67–82.
Vorjans, Gerrit: Von der Torheit, wählerisch zu sterben. Suizid in der deutschsprachigen Literatur um 1900. Bielefeld 2016.
Weinkauff, Gina/Gabriele v. Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn 2010.

Christine Kanz

Pathogenität, Pathologisierung und Pathographie Anfang des 20. Jahrhunderts

Regina Ullmanns Erzählung *Konsultation*

1 So ist das Leben?

„So ist das Leben, dachte sie.“[1] „Eine Frage“ ist „es eigentlich“ (DK 171), die die junge Frau umtreibt: ‚So ist das Leben?’ Offenbar hat sie sich ihr Leben nicht so vorgestellt, scheint es doch gerade alles andere als rund zu laufen. Mit ihrer Frage bleibt sie jedenfalls allein, zumal sie ohnehin davon ausgeht, sie „niemandem stellen“ (DK 171) zu können. Sie befindet sich auf einer Reise, ist gerade in einer fremden Stadt angekommen. Vorausgegangen war offenbar der Erhalt eines Briefes, „der für sie unwiderruflich entschied“ (DK 171). Es ist von einem „Schlag“ die Rede, den „ihr das Schicksal versetzt hatte“ (DK 171). Die „Wirkung“ dieses „Schlags“ zeigt sich zunächst ihrem Körper, „nicht ihrer Seele“ (DK 171). Diese „verharrte nur in einer dumpfen Resignation, in einer Verschwiegenheit gegen sich selber“ (DK 171), wie es heißt.

Offenbar lebt das junge Mädchen in „Zeiten“, die „äußerst schwierig“ sind für Frauen, zumal für junge, denn „ein junges Frauenzimmer machte sich schon allein damit verdächtig, daß es ohne einen nachweisbaren Anlass sich in einer kleinen, fremden Stadt aufhielt und da ein Zimmer mietete“ (DK 171). Auf welche offenbar nicht schicklichen oder gar verbotenen Handlungen eines jungen Mädchens sich ein solcher ‚Verdacht‘ beziehen könnte, wird nicht explizit erwähnt, doch ist es naheliegend, dass es in diesen „Zeiten“ (DK 171) vermutlich um die Gefährdung von Sitte und Anstand, vielleicht auch um besondere Umstände oder geplante, unziemliche oder nicht gestattete Handlungen geht, die als solche geheim gehalten werden. Doch damit kann sich die junge Frau momentan offensichtlich nicht auch noch auseinandersetzen.

---

1 Regina Ullmann: Die Konsultation [1907]. In: dies.: Erzählungen, Prosastücke, Gedichte. Zusammengestellt v. Regina Ullmann u. Ellen Delp, neu hg. v. Friedhelm Kemp, Bd. 2. München 1978, S. 171–177, hier S. 171. Der Text wird im Folgenden unter der Sigle DK mit Angabe der Seitenzahl im Haupttext zitiert.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-004

Dass es vielmehr etwas anderes und Schwerwiegenderes sein muss, das ihr Kummer bereitet, lässt sich aus dem Umstand folgern, dass sie ihre Außenwelt kaum wahrzunehmen scheint: Dass zum Beispiel ihr von niemandem begleitetes „müßiges Spazierengehen, Stehenbleiben und Wiederweiterwandern" einige „Aufmerksamkeit" erregt, bemerkt die junge Frau kaum, da ihre „Bedrückung" offenbar so groß und „von so dumpfer Art" ist, dass sie davon „gar nicht persönlich angerührt" (DK 171) wird. Was sich aber nun noch viel stärker bemerkbar macht, ist eine zunehmende psychische Angegriffenheit: Nach „einigen Tagen" stellen sich „ein Leiden" sowie „Schlafstörungen [...] bei ihr ein[...]", denn „Seele und Körper können nun einmal nicht getrennt voneinander leben" (DK 171).

Neben Teilnahmslosigkeit gegenüber der Außenwelt, Schlaflosigkeit, Bedrückung und Stumpfheit werden im Folgenden weitere Symptome beschrieben, die aus psychologischer Sicht in die Richtung eines „erlebnisadäquate[n] Verstimmtseins" weisen, welches „bei betrüblichen oder entmutigenden Anlässen" eine angemessene Form von „Traurigkeit oder Deprimiertsein" darstellt und gemeinhin, so der Psychiater Rainer Tölle unter Verweis auf Freud, in der „Trauerarbeit" überwunden wird, „nach deren Vollendung das Ich wieder frei und ungehemmt ist". Ob es sich möglicherweise sogar um eine „reaktive Depression" handelt, d.h. eine Traurigkeit „über Zugefügtes, Verlorenes oder Vorenthaltenes", das „in einfühlbarer Weise" nachzuvollziehen ist, sich aber „dem Erscheinungsbild nach durch stärkere Intensität und längere Dauer" äußert, ist vor dem Hintergrund allein der bislang angeführten Symptome nicht zu entscheiden. Im letzteren Fall müsste zudem „ein unbewältigter *Konflikt* zugrunde lieg[en]".[2] Inwiefern in der jungen Frau ein innerer Kampf stattfindet oder Konflikt schwelt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit aus den wenigen vorliegenden Informationen schließen. Überhaupt wird recht viel im Vagen gelassen; eindeutige Bewertungen oder Urteile sind vor diesem Hintergrund kaum möglich: Wenn das junge Mädchen etwa denkt „Es ist halt so", so könnte es sich bei dieser Wendung zum einen um eine sich selbst gegebene Antwort auf die als Frage gemeinte Feststellung „So ist das Leben" handeln, zum anderen deutet eine solche Antwort darauf hin, dass die junge Frau offenbar glaubt, ihr Leben nicht verändern zu können und dementsprechend mit Resignation reagiert. Mit dieser Haltung ist es freilich „nicht getan, dem Übel nicht abgeholfen" (DK 171). Im Gegenteil scheint sie in den folgenden Nächten sogar besonders stark zu leiden. Neben der bereits erwähnten Schlaflosigkeit stellen sich bereits in „der darauffolgenden Nacht" weitere und „neue Schmerzen" (DK 171) ein, und in der über-

---

2 Rainer Tölle: Psychiatrie. Berlin/Heidelberg ^{8}1988, S. 79.

nächsten fühlt sie sich gezwungen, „Stunden um Stunden aufrecht sitzend im Bett [zu] verbringen“ (DK 172).

Nahezuliegen scheint zwar, dass „vielleicht schon ein völlig neuer, ein noch nie erlebter Eindruck den Zustand wieder beheben [hätte] können; eine Fahrt auf dem Meer etwa und der Anblick der Kreidefelsen oder das Erlebnis: wie ein südlicher Himmel auf uns einwirken kann“ (DK 172). Doch befindet sich die junge Frau eben in der fremden, „kleinen Stadt“, wo einerseits „alles anders“ ist, doch andererseits „auch mehr oder weniger gleich wie an andern solchen Orten“ (DK 172), will wohl heißen: Es herrschen hier die gleichen strengen Sitten und Regeln wie andernorts in diesen „Zeiten“. Für das junge Mädchen bedeutet das, dass es in eine Starrheit abzustürzen droht: „jedes an sich liebenswerte Gefühl“ hat da keinen Platz mehr, im Gegenteil, es „verwelkt [...], ehe es sich noch entfalten kann“. Wie es aussieht, ist ein emotionsloses Level erreicht, auf dem sich „die Seele gleichsam selbst verleugnet“. „Sie, für die es [das Gefühl, C. K.] ja einzig bestimmt ist“ (DK 172).

Der Zustand der „Kranken“, eine innere Leere, scheint sich nach einigen Tagen derart verschlimmert zu haben, dass sie sich trotz „eine[r] Art Betäubung“, in die sie inzwischen aufgrund von „Leiden und Schlaflosigkeit“ geraten ist, „vor eine neue Entscheidung“ gestellt sieht: „Sie suchte einen Arzt auf“ (DK 172). An wen sie da geraten wird, ist dabei dem „Zufall anheimgestellt“, was die junge Frau offenbar, als sie dies realisiert, in eine Form der Selbstbestrafungsfantasie treibt, ist doch die Rede davon, dass sie inzwischen „ein wenig schadenfroh gegen sich selber geworden“ ist und sogar von Todessehnsucht befallen wird:

> Es war, als ginge sie all das nichts an. Oder aber, wenn wir so wollen, gleichermaßen eine dritte Person, über die man mehr oder weniger gelangweilt Auskunft gibt. Nur dass sie selten noch in die Lage gekommen war, sich bei sich selber krank zu melden, machte ihr den Zustand neu. Wir wollen einmal sehen, was ich habe, was mir eigentlich fehlt! Der Schmerz dringt bis ganz tief hinein! Vielleicht nimmt er selber mir die Entscheidung ab. Sie dachte wohl an den Tod. Und sie müßte nicht jung und trotz ihres ratlosen Wesens leidenschaftlich gewesen sein, wenn sie ihn nicht in diesem Augenblick herbeigesehnt haben würde (DK 172).

Begründet wird das suizidale Befinden damit, dass sie in der Situation offensichtlich keinerlei Hoffnung mehr hegt: „Enterbt, hinausgeschickt aus der Welt der Freuden, der Hoffnungen. Und ohne sie kann man nicht leben. So dachte das junge Mädchen“ (DK 172).

2 Regina Ullmanns *Konsultation* – Eine Pathographie oder/und eine literarische Erzählung über Krankheit?

Die obigen, eine um 1907 von der schweizerisch-jüdischen Schriftstellerin Regina Ullmann verfasste kurze Erzählung paraphrasierenden Textpassagen sollten bis hierher bewusst offenlassen, ob es sich bei dem Text um einen psychologischen Krankheitsbericht oder einen fiktiven, literarischen Text handelt. Bezogen auf das Thema Krankheit in der Literatur stellt sich nämlich generell die Frage, ob man biographische Beschreibungen von Krankheit, also Krankheitsbiographien bzw. *Pathographien* und fiktionale Erzählungen von Krankheit trennen kann, zumal dann, wenn man die Vorstellung problematisiert, dass Pathographien stets auf Fakten bezogen sind, während literarische Erzählungen von Krankheit per se fiktional sind. Ob diese Differenzierung in ihrer Trennschärfe überhaupt so aufrechterhalten werden kann, stellt dementsprechend eine für die Literatur- und Kulturwissenschaften relevante Fragestellung dar, gerade vor dem Hintergrund der Diskussionen über das Wechselverhältnis von narrativer Struktur und Nosologie oder von Philologie und Pathographie, die die engen Austauschbeziehungen zwischen Literatur und Psychiatrie im Blick haben, wie sie gerade innerhalb der in diesem Beitrag fokussierten literarischen Moderne, also zwischen 1890 und 1920, zentral war.[3] Nicht zuletzt um solche Begrifflichkeiten in ihrer Trennschärfe herauszufordern, soll im Folgenden zunächst die Auseinandersetzung mit dem oben zitierten, kleinen Text der bislang eher unbekannten Autorin im Zentrum stehen.

Wenn die ihre Resignation spiegelnden Gedanken der jungen Frau darin („so ist das Leben“ [DK 171]) von wertenden Kommentaren („damit ist es nicht getan, dem Übel nicht abgeholfen“ [DK 171]) begleitet werden, lädt dies durchaus zu einer Diskussion über Charakteristika einer ‚depressiven Ästhetik‘ ein. Denn diese Bemerkung wird gleichsam unmittelbar als stiller Kommentar – von wem? Ihr selbst? Einer Erzählstimme aus dem Off? – nachgeschoben. Dass hier das Innere der Protagonisten ‚unmittelbar‘ widergespiegelt wird, ist angesichts des geschilderten ‚gedämpft-dumpfen‘ Zustands der jungen Frau wenig naheliegend. Viel eher scheint es sich in diesem Fall also um eine Einschätzung der ansonsten eher um Sachlichkeit bemühten, nicht selbst als Figur in Erschei-

3 Vgl. etwa als Beispiel für eine jüngere Auseinandersetzung mit dem Thema Yvonne Wübben: Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts. Konstanz 2012.

nung tretenden Erzählinstanz zu handeln, die einen Einblick in das Innenleben der jungen Frau zu haben scheint, erzählperspektivisch also aus einer allwissenden Übersicht spricht. Insgesamt besehen ist hier freilich zwischen Nullfokalisierung und interner Fokalisierung nicht präzise zu unterscheiden. Ästhetisch gemessen wird so auf formal-sprachlicher Ebene ein Zustand der Unbestimmtheit und Vagheit erzeugt, der die dumpfe Zerrissenheit und Unsicherheit der jungen Person untermauert. Der für den gesamten Text charakteristische Wechsel zwischen erlebter Rede und innerem Monolog, den die allwissende Erzählinstanz präsentiert, lässt die Leser*innen am inneren Zustand der jungen Frau teilhaben und lädt zu Identifizierungsprozessen ein. Ob all diese Merkmale bereits als Charakteristika einer ‚depressiven Ästhetik' gehandelt werden können, kann und soll an dieser Stelle freilich nicht beschieden werden, zumal im Folgenden nicht eine narrative, sondern eine thematische Analyse sowie das Verhältnis zwischen Literatur und zeitgenössischem psychoanalytischen Wissen im Zentrum stehen.

Einerseits lässt sich der Text dabei eben als ein Dokument der Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Psychoanalyse lesen, andererseits lässt er sich aber auch als autobiographisch motivierte Erzählung rezipieren – unter der Voraussetzung natürlich, dass biographische Details aus dem Leben der selten rezipierten Autorin überhaupt bekannt sind. Festzuhalten bleibt dabei, dass die Erzählinstanz (wie Regina Ullmann selbst) offenbar Einblick in ähnliche Zustände wie die der Protagonistin hat oder gar psychologisch versiert ist, denn der oben erwähnte Hinweis etwa auf die Heilkraft neuer erfrischender Erlebnisse und Erfahrungen wie den Anblick des Meeres oder der Kreidefelsen, präsentiert kaum eine Idee der jungen Frau zur Selbsttherapie, da ihr ‚dumpfer' oder ‚betäubter' Zustand derartige Aktionen oder Ratschläge gemäß gesundem Menschenverstand oder psychologischen Leitfäden in dieser Situation gar nicht erlauben würde.

Die als körperlich beeinträchtigte und psychisch fragil geschilderte Schriftstellerin Regina Ullmann ist nicht nur selbst ein Beispiel für die Zuschreibung von Krankheit,[4] sondern eine in zahlreichen ihrer Texte Krankheit und Beeinträchtigung beschreibende Autorin, die ihre Bilder oft in der Natur findet. Nicht selten enthalten die Texte der später zum Katholizismus konvertierten Schriftstellerin auch religiöse Komponenten. Aus der Perspektive einer Auseinandersetzung mit Pathographien und speziell mit Fokus auf eine ‚depressive Ästhetik' ist die Beschäftigung mit ihrem Werk insofern ergiebig, als es im Kontext der

---

4 Vgl. u. a. Peter Hamm: Die Zurückgebliebene. Etwas über Regina Ullmann. In: Allmende 28/29 (1990), S. 45–68.

Auseinandersetzung mit der damals breit diskutierten Psychoanalyse zu situieren ist und zwar insbesondere mit jener freudkritischen und anarchistischen Variante, wie sie von Otto Gross vertreten wurde – jenem *enfant terrible* und Provokateur der Psychoanalysebewegung, der einerseits ein hervorragend qualifizierter und begabter Arzt und Psychoanalytiker sowie kritischer Zeitdiagnostiker war, andererseits aber selbst mit psychischen Problemen und Drogensucht zu kämpfen hatte und spätestens dann, als es um Straf- und Geldforderungen ging, zu einem pathologischen Fall erklärt wurde bzw. sich nachträglich sogar selbst dazu erklären ließ. Gerade in seinem speziellen Fall als Analytiker und zugleich Analysand ist die Grenze zwischen Pathologisieren und Pathologisiertwerden auf augenfällige Weise durchlässig, zu gewissen Zeitpunkten sogar gänzlich aufgehoben.

Daneben steht Ullmanns persönliches Schicksal exemplarisch für ein Frauenleben Anfang des 20. Jahrhunderts: Sie musste als unverheiratete, körperlich und psychisch versehrte Frau und Mutter zweier unehelich geborener Töchter, diese – um der guten Sitte und des Anstands willen – unmittelbar nach der Geburt in fremde Obhut geben und konnte sie erst später zu sich nehmen. Das macht ihr Werk nicht zuletzt für die Gender Studies interessant, ist aber zusätzlich u. a. bezüglich der Hinterfragung des Stereotyps ‚kranke Frau', aber auch der Produktionsbedingungen als schreibende Jüdin sowie als unverheiratete Frau und alleinerziehende Mutter in einer politisch reaktionären Zeit besonders brisant.

Die sprachlich dichten, in ihrer Bildlichkeit sehr eigenen und komplexen Texte Ullmanns sind als Basis für eine kritische Re-Lektüre des traditionellen, immer noch auf die Werke großer männlicher ‚Meister' zentrierten Kanons nicht mehr wegzudenken. Dass sie unter den widrigen Bedingungen überhaupt Zeit und Muße zum Schreiben fand, ist einer besonderen, allein von Frauen geprägten Familienkonstellation zu verdanken: Zeit ihres Lebens verbrachte sie ihren Alltag an der Seite ihrer Mutter Hedwig Ullmann, die ihr Schreiben nach Kräften förderte und sie von sonstigen Pflichten und Bürden des Alltags abzuschirmen versuchte. Teil dieses Frauenhaushalts waren später für lange Zeit auch die beiden erwachsenen Töchter der Schriftstellerin. Die jüngere von beiden, Camilla Ullmann, die ihre Mutter am Ende bis zu deren Tod pflegte, entstammte einer Liebesbeziehung Ullmanns mit Otto Gross – eben jenem anarchistischen Psychoanalytiker, der sie kurzzeitig als seine Patientin intensiv therapierte, eine Affäre mit ihr hatte, sie schwängerte und sich dann jeglicher Verantwortung für das gemeinsame Kind entzog. Intellektuell begründen ließ sich das Verhalten unter anderem auf der Basis seines Eintretens für eine mutterrechtlich organisierte Gesellschaft, in der Väter eine untergeordnete Rolle spielen.

Diese kurze Skizzierung wesentlicher Lebensstationen sowohl Ullmann als auch Gross betreffend soll hier zunächst als ein erstes Fundament für den Kontext genügen, unter dessen Eindruck die Erzählung *Konsultation* vermutlich niedergeschrieben wurde. Ob Ullmanns kurzer Text über eine nicht näher benannte gesundheitliche Störung, deren Therapierung und Heilung entweder als eher *pathographisch* orientierte oder vielmehr als autobiographisch motivierte Narration zu lesen ist, wird zu erörtern sein, obgleich es für die Auseinandersetzung mit dem Thema ‚depressive Ästhetik' zunächst nicht von zentraler Bedeutung ist. Allerdings ist die Differenzierung der Begriffe, die mit dem Thema ‚Krankheit' zusammenhängen, und die Unterscheidung zwischen der *Zu*schreibung von Krankheit, der *Be*schreibung von Krankheit und den – vermeintlich oder tatsächlich – *krankmachenden* (pathogenen) Strukturen der Gesellschaft gerade im Hinblick auf die Konzeption einer neuen gesellschaftskritischen Psychoanalyse, wie sie Otto Gross vertrat, zentral. Die damit zumindest implizit aufgeworfene Frage, ob und inwiefern eine Diagnose und damit zugleich Wertung als pathologisch wie ‚Depression' oder auch eine Textetikettierung wie ‚Depressionsmemoir' dabei kontraproduktiv oder förderlich sind, wird ebenfalls zu klären sein. Sicherlich kann es nicht das konkrete Ziel dieses literatur- und kulturwissenschaftlichen Beitrags sein, eine medizinisch-psychiatrische Begutachtung der literarischen Hauptfigur vorzunehmen, zumal dann nicht, wenn man eher davon ausgeht, dass die Protagonistin und auch die Figur des Arztes als fiktive Figuren anzusehen sind – auch wenn sie gewisse Charakterzüge mit der Autorin und mit Gross teilen und ähnliche biographische Ereignisse und Verhältnisse angedeutet werden.

Im Folgenden werde ich mich darum dezidiert mit den Gedanken des Bohemiens, Anarchisten, Arzt und Psychoanalytikers Otto Gross (1877–1920) auseinandersetzen, und zwar vor allem mit seinem ärztlichen und psychoanalytischen Wissen sowie mit seiner offensichtlich herausragenden Befähigung, dieses Wissen auch nach außen, in sein näheres Umfeld aber durchaus auch in weitere Intellektuellenkreise, zu tragen. Zahlreiche Künstler- und Schriftsteller*innen Anfang des 20. Jahrhunderts beeindruckte er nachhaltig, was sich bei vielen unter ihnen auch in Literarisierungen seiner Person und/oder seiner Thesen niederschlug. Dies war nur innerhalb des großstädtischen Raums mit seinen subkulturellen Gruppen und Kreisen möglich, denn die Verbreitung seiner Thesen betrieb er vor allem mündlich, im Gespräch in den einschlägigen Cafés und Kneipen Münchens (teilweise auch Wiens und Berlins), wo sich viele Schriftsteller*innen und Künstler*innen, einige beinahe täglich, trafen. Und so taucht er in zahlreichen Texten dieser Zeit als literarische Figur auf – auch bei Regina Ullmann.

3 *Die Konsultation* – ein literarischer Krankheitsfall Anfang des 20. Jahrhunderts

In Ullmanns kafkaesk anmutender Erzählung, die von Rilke zwar bereits in einem Brief von 1924 kommentiert worden war,[5] jedoch erst viel später, 1942, in dem Erzählband *Der Engelskranz* erschienen ist, geht es, wie oben bereits ausführlich geschildert, um eine junge Frau, bei der sich nach Erhalt eines nicht näher beschriebenen Briefes, ein „Leiden" eingestellt hat. Dieser Brief, „entschied", so heißt es, „für sie unwiderruflich" (DK 171). Worin diese Entscheidung besteht, erfährt die Leserschaft nicht. Mitgeteilt wird lediglich, dass sie für die Protagonistin einen sie zutiefst verstörenden und nachhaltig beeinträchtigenden Schicksalsschlag bedeuten muss (vgl. DK 171). Ihres Leidens, ihrer Schlaflosigkeit und ihrer Schmerzen wegen sucht die junge Frau schließlich einen Arzt auf.

Einige Anspielungen in dem Text legen nahe, dass Ullmann die Patientin mit etlichen Merkmalen der eigenen Person, und den Arzt sowie dessen Wartezimmer mit charakteristischen Eigenschaften von Gross ausstattete, dem u. a. eine Tendenz zur Selbstvernachlässigung oder gar Verwahrlosung nachgesagt wurde. Widersprüchlich erscheinen dabei die Diagnose des Arztes („Es fehlt Ihnen nichts" [DK 171]) sowie sein Ratschlag: „Lassen Sie das" (DK 171).

Überdies spielt der Text auf einen zentralen Gedanken des Analytikers Gross an: Der tief ins Unbewusste reichende Grundkonflikt jedes Menschen findet demnach zwischen dessen Individualität und verinnerlichten Autoritätsstrukturen, d. h. „Anerzogenem und Aufgezwungenen", statt.[6] Dieser Gegensatz stellt aus der Sicht von Gross den tragischsten Konflikt überhaupt in der Kindheit dar. Er sei umso tragischer, je größer der innere Reichtum und je ausgeprägter die Persönlichkeit eines Individuums sei. Je intensiver und je früher das Widerstandsvermögen gegen Suggestion und Eingriff seine schützende Funktion beginne, um so viel intensiver und so viel früher werde der zerreißende Konflikt vertieft und verschärft. Der Konflikt zwischen dem Eigenen und dem Fremden kommt nach Gross also umso stärker zum Tragen, je größer die Indivi-

---

5 Vgl. Rainer Maria Rilke: Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp. Frankfurt a. M. 1987, S. 221 f.

6 Otto Gross: Zur Überwindung der kulturellen Krise [1913]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 13–16, hier S. 14.

dualisierungstendenzen eines Menschen sind.[7] Das eigentlich Pathogene an dem Konflikt ist, dass er sich von außen ins Innere des Individuums zu verlagern beginnt.[8]

Die sowohl hinsichtlich ihres Äußeren als auch ihres Charakters als eigen(artig) beschriebene junge Frau in Ullmanns Erzählung wird trotz ihres jungen Alters als individualistisch markiert.[9] Gross hatte betont, dass „gerade bei solchen Individuen" der „ins Innere verlegte Kampf des Eigenen gegen das Fremde" zur „intensiven Selbstzersetzung" führe und sich „in ganz besonders starken Störungen der Harmonie und in Gleichgewichtserschütterungen" äußere.[10] „Gerade bei solchen Individuen" lag aus der Sicht von Gross „in der psychoanalytischen Therapie die einzige Möglichkeit der Gesundung. Denn jedes Aufdrängen fremden Wesens und Willens durch suggestiven Einfluss wirkt auf den pathogenen Grundkonflikt genau im selben Sinn wie vorher die Erziehung."[11] Auch eine solche Konstellation wird in der Erzählung *Konsultation* mehrfach angedeutet, wenn es um den Zustand der jungen Frau geht. Doch nicht nur die Jugend und die individualistische Persönlichkeit der jungen Frau müssen sie nach dem Theoriemodell von Otto Gross besonders anfällig für psychisch oder psychosomatisch bedingte Erkrankungen machen, sondern, so seine Überzeugung, vor allem an sich schon ihr Dasein als junge Frau innerhalb eines reaktionär-bigotten Umfeldes. Schließlich vertrat der ‚Mutterrechtler' die Ansicht, dass ‚die' Frau der Suggestion ichfremder Autoritäten weitaus stärker ausgeliefert sei als der Mann, insbesondere auf sexuellem Gebiet. Allerdings verweist er, anders als so viele andere Kulturtheoretiker seiner Zeit, ausdrücklich auf den soziokulturellen Hintergrund der unterschiedlich ausgeprägten Geschlechtscharaktere, wenn er betont, „daß die spezifische Morbidität bei Frauen an Hysterie nicht durch eine Disposition des Geschlechtes bedingt wird, sondern durch den Inhalt der allgemeinen sexualmoralischen Ideen."[12] Wie etwa in den Texten der ebenfalls eher unbekannten Autorin und Zeitgenossin Bess Brenck Kalischer oder auch der Schriftstellerin, Bohemienne und allein-

---

7 Vgl. ebd., S. 16.

8 Vgl. Otto Gross: Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum [1913]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 16–20, hier S. 17.

9 Vgl. Ullmann: Konsultation, S. 175.

10 Otto Gross: Elterngewalt [1908]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 9–13, hier S. 10.

11 Ebd.

12 Gross: Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum, S. 17.

erziehenden Mutter Franziska zu Reventlow wird auch in Ullmanns Erzählung explizit auf die gesellschaftlichen Repressionen gegenüber Frauen hingewiesen. Weitaus mehr noch als Männer hatten Frauen unter der rigiden Sexualmoral ihrer Zeit zu leiden: „Die Zeiten waren äußerst schwierig, ein junges Frauenzimmer machte sich schon allein damit verdächtig, daß es ohne einen nachweisbaren Anlaß sich in einer fremden, kleinen Stadt aufhielt und da ein Zimmer mietete" (DK 171).

Die junge Frau in der Erzählung überwindet den Konflikt zwischen Eigenem und Fremden schließlich, indem sie ihren Bedürfnissen freien Lauf lässt. Das „Prinzip des sich Auslebens",[13] wie es in der Erzählung beschrieben wird und welches der, die eigenen Selbstheilungskräfte mobilisierenden Therapiemethode von Gross entspricht – in diesem Fall vor allem durch ausgiebigen Schlaf und anschließendem reichhaltigen Essen gegeben – heilt die junge Frau. Die „Selbstbefreiung von den Konflikte erregenden fremden Motiven" hat hier offenbar stattgefunden, und laut Gross ist eine solche „individuelle Selbstregulierung" mit „Genesung" gleichzusetzen.[14] Diese „Selbstbefreiung" ist nach seinem Konzept, in den Worten seines Biographen, des Psychoanalytikers Emanuel Hurwitz, die „Vergrößerung der inneren Autonomie des Individuums. Herstellung von intakter Identität und Vergrößerung der inneren Autonomie des Individuums sind aber Ausdruck eines emanzipatorischen Prozesses."[15] Dass eine solche Entwicklung stattgefunden hat, wird am Ende der Erzählung deutlich, die sich damit insgesamt wie ein psychoanalytisches Lehrstück liest: Die Ursache der psychisch bedingten körperlichen Schmerzen, als ‚depressiv' etikettierbare Symptome wie die Selbstaufgabe bis hin zum Suizidgedanken, die Diagnose und die Therapievorschläge, der Heilungsprozess und die Befreiung von den offenbar psychosomatischen Beschwerden werden beschrieben. Sogar der aus psychoanalytischer Sicht eine erfolgreiche Analyse bedingende Widerstand gegen die Deutungsversuche des Arztes wird präsentiert und durch die Aufbruchs- bzw. die Reisesituation untermauert, in die sich das Mädchen am Ende erneut begibt.[16]

---

13 Emanuel Hurwitz: Otto Gross. Paradies-Sucher zwischen Freud und Jung. Zürich 1979, S. 119.

14 Gross: Konflikt und Beziehung, S. 79.

15 Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 208.

16 Vgl. dazu ausführlich bereits Christine Kanz: Geschlechterdifferenzen in Literatur und Psychoanalyse. Lou Andreas-Salomé, Margarete Susman, Franziska zu Reventlow und Regina Ullman im Dialog mit Sigmund Freud und Otto Gross. In: 1. Internationaler Otto Gross Kongress. Bauhaus-Archiv, Berlin 1999. Hg. v. Raimund Dehmlow u. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn/Hannover 2000, S. 142–166.

4 Krank oder gesund? Das gesellschaftskritische Psychoanalysemodell von Otto Gross

Da das Psychoanalysekonzept von Gross die pathogenen Strukturen der Gesellschaft anklagt, welche ‚depressive' Verstimmungen, insbesondere bei freiheitsliebenden und besonders stark freiheitseingeschränkten Individuen (wie junge Mädchen) geradezu bewirken *müssen*, ist es notwendig, sich auch folgende Details seiner Theorie vor Augen zu führen: An der sehr eigenwilligen Auslegung der Psychoanalyse Freuds durch den Anarchisten und Mediziner sind auch einige skandalträchtige Ansichten augenfällig. So setzte er sich für das Recht auf Selbsttötung ein und verhalf mindestens zwei lebensmüden, jungen, begabten Frauen zum Suizid (eine davon seine Lebensgefährtin, die Malerin Sophie Benz), indem er ihnen Gift besorgte, um ihnen das Sterben, zu dem sie „absolut entschlossen" waren, „so leicht wie möglich zu machen".[17] Trotz des Skandals und der juristischen Folgen, den eine solche Unterstützung auslösen musste,[18] ist an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, dass Suizid Anfang des 20. Jahrhunderts eine ganz andere Bedeutung einnehmen konnte als heute. Bei einigen Künstlern und Intellektuellen der Avantgarde gehörte es geradezu zur Selbststilisierung, dem Leben durch „Freitod" ein selbstbestimmtes Ende zu setzen.[19] Der Begriff war erst kurz zuvor, nach Friedrich Nietzsches Betitelung der 22. Rede Zarathustras *Vom freien Tode* (1883) in die Diskussionszirkel eingedrungen – in Anlehnung an *mors voluntaria*, ‚freiwilliger Tod'.[20] Er stellte damit eine Alternativbildung zum christlich-moralisch befrachteten Ausdruck ‚Selbstmord' dar. Dass die Realisierung des Freitods ideelle und sogar praktische Unterstützung bei Gross fand, war also einerseits außergewöhnlich, ande-

---

17 Brief von Otto Gross an die von Maximilian Harden herausgegebene Zeitschrift *Die Zukunft* vom 28. Februar 1914. In: Der Fall Otto Gross. Eine Pressekampagne deutscher Intellektueller im Winter 1913/14. Hg. v. Christina Jung u. Thomas Anz. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 71–74, hier S. 72.

18 Sophie Benz, eine Patientin und Geliebte von Otto Gross, die im Oktober 1909 von ihm schwanger geworden und im Jahr darauf an einer Psychose erkrankt war, nahm sich am 3. März 1911 in Ascona das Leben. Drei Tage später entschied sich Gross zunächst dazu, sich in der Anstalt Mendrisio bei Casbaigno (Schweiz) und anschließend in der Wiener Anstalt „Am Steinhof" behandeln zu lassen. 1912 wurde steckbrieflich nach ihm gefahndet wegen Mordes und Beihilfe zum Selbstmord.

19 Vgl. Bettina Gockel: Im „Luftfahrzeug der Ideen". Ludwig Binswangers Seelenheilkunde in neuer Beleuchtung. In: Neue Zürcher Zeitung v. 3/4. Mai 2003, Nr. 101, S. 47.

20 Vgl. Friedrich Kluge: [Art.] Freitod. In: ders.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Erweiterte Auflage. Berlin/New York [23]1995, S. 285.

rerseits gab es aber neben dem Freitod-Diskurs unter den zeitgenössischen Intellektuellen auch durchaus andere Kollegen, wie etwa Ludwig Binswanger, die sich explizit dafür stark machten.[21] Mit Binswanger teilte Gross weitere Ansichten, etwa eine ganzheitliche Auffassung des Menschen und die Orientierung an Grundsätzen, die heute ‚psychosomatisch' genannt werden. Doch bei allen Ähnlichkeiten sind die Konzepte beider letztlich grundverschieden: Der Schweizer Psychiater Binswanger wollte Selbsterkenntnis vor allem auf der geistigen Selbstwahrnehmung gründen, Gross hingegen maß vor allem den Selbstheilungskräften – ausgelöst durch die Befriedigung von Grundbedürfnissen – größtes Gewicht bei.[22] Doch obgleich er bisher, wenn überhaupt, vor allem als ‚Sexualimmoralist' in die Annalen der Wissenschafts- und Literaturgeschichten eingegangen ist, spielte Sexualität als Ursache von Krankheit und Konflikten in seiner Lehre längst nicht so eine große Rolle wie etwa bei Freud – das soziale Umfeld und eine politische Dimension nahmen bei Gross eine weitaus gewichtigere Position ein. Es war genau diese Verschiebung der Psychoanalyse von der naturwissenschaftlichen in die sozialwissenschaftliche Ebene, die Freud ein Dorn im Auge war und die den Lehrer und den (dessen Konzepte eigentlich nur weiterdenkenden) Schüler inhaltlich deutlich voneinander trennte und die die beiden schließlich sogar auseinandertrieb. Seine Politisierung der Psychoanalyse ließ Gross zu einem wichtigen Wegweiser innerhalb der Geschichte der Psychoanalyse werden, führten seine Konzepte doch bis hin zur Antipsychiatrie- und Antiautoritätsbewegung der 1960er Jahre. Auch sonst verstand er es, inspirierende Spuren zu legen: Ohne sein psychologisches Modell zweier grundlegend gegensätzlicher Charaktertypen wäre beispielsweise C. G. Jungs Typenlehre, seine Unterscheidung von ‚extravertierten' versus ‚introvertierten' Menschen, wohl nicht oder nicht so formuliert worden.

---

21 Vgl. Gockel: Im „Luftfahrzeug der Ideen“, S. 47.

22 Vgl. dazu ausführlicher Christine Kanz: Schriftstellerinnen um Freud und Gross. Literatur, Psychoanalyse und Geschlechterdifferenz. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. v. Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz. Würzburg 1999, S. 41–60, hier S. 58; Christine Kanz: Otto Gross als Objekt und Subjekt der Psychoanalyse. In: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880–1930. Preprint. Hg. v. Bettina Gockel u. Michael Hagner. Berlin 2004, S. 53–75, hier S. 53.

5 Von ‚besonderen' und ‚normalen' Menschen

Gross nämlich war der Ansicht, dass es Ausnahmemenschen gebe – auf den ersten Blick eine Ansicht, die er unter anderem mit Binswanger teilte.[23] Gross trennte zwischen den besonderen, künstlerisch und wissenschaftlich begabten Charakteren mit „verengtem" oder „vertieftem" Bewusstsein und den normalen Charakteren mit „verbreitertem" oder „verflachtem" Bewusstsein.[24] Den besonderen Charakter mit „verengtem" oder „vertieftem" Bewusstsein stufte er 1913, in Umkehrung des damals so virulenten darwinistischen Gedankens, nach dem die robustesten Menschen die höherwertigeren sind, als Charakter *ersten* Ranges ein, der es innerhalb der Gesellschaft desto schwerer habe, „je reicher in sich selbst, je fester in der Eigenart die Individualität veranlagt" sei.[25] Der Charakter mit „verengtem" oder „vertieftem" Bewusstsein sehe sich begründetermaßen besonderen „Repressionen" von außen ausgesetzt, wie Gross in seinem Artikel von 1913 mit dem Titel *Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum* präzisierte: „Wir wissen [...], daß gerade den gesündesten Individuen Expansionstendenzen innewohnen, auf deren Repression die Tendenzen der Allgemeinheit gerichtet sind."[26] Sie, die er auch als „kulturelle Genies" bezeichnete,[27] seien für jene Form der Selbst-Aufgabe disponiert, die sich darin äußere, dass „die Autorität" von außen in den eigenen Daseinskreis – „in das Individuum selbst" – hineinzugeraten drohe und zu einem pathogenen inwendigen

---

23 Zu den Konzeptionen Binswangers vgl. ausführlicher Gockel: Der Künstler als Leitfigur der Psychiatrie, S. 11.

24 Otto Gross: Die cerebrale Sekundärfunktion. Leipzig 1902, S. 66. – C. G. Jung entwickelte aus dieser Unterscheidung von Gross dann später, in *Über Konflikte in der kindlichen Seele* von 1910, wo er von „Introversion" sprach, sowie in *Psychologie des UBW* von 1913, seine eigene „Typenlehre", die auf der Unterscheidung zwischem intro- und extrovertiertem Charakter beruhte, wobei er die introvertierten Charaktere mit der Neigung zur *Dementia praecox* oder Schizophrenie, die extrovertierten, (nach Gross auch: manischen Typen) mit Neigung zur Neurose und Hysterie verknüpfte. In seinem Nachtrag von 1914 zu *Der Inhalt der Psychose* (1908 erstmals referiert) sowie in seinem zuerst auf Französisch erschienenen Beitrag *Contribution à l'étude des types psychologiques*, benennt er noch eindeutig, „woher er seine Typologie bezogen hat: ‚Auch im Gebiete der Psychiatrie sind die beiden Typen beschrieben worden und zwar von Otto Gross. Er unterscheidet zwei Formen von Minderwertigkeit: einen Typus mit verflacht-verbreitertem Bewußtsein und einen Typus mit verengt-vertieftem Bewußtsein.'" (Zit. n. Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 259) In seinem Buch *Psychologische Typen* (1921) widmet Jung Gross' typologischen Unterscheidungen ein Kapitel.

25 Gross: Zur Überwindung der kulturellen Krise, S. 14.

26 Gross: Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum, S. 16.

27 Gross: Zur Überwindung der kulturellen Krise, S. 15.

Konflikt des Individuums führe.[28] „Verschont“[29] hingegen seien die mit wenig oder gar keiner Individualität ausgestatteten, an die Norm angepassten Zeitgenossen, die Gross zuvor auch „zivilisatorische Genies“ genannt hatte.[30] Bei solchen Charakteren ‚zweiten‘ Ranges könne eine – scheinbare – Gesundheit sich erhalten, d. h. „ein ungestörtes Zusammenfunktionieren der seelischen Totalität“ oder, besser gesagt, des „Seelenrestes“.[31] Sie verkörperten für ihn die „Normalität von heute“.[32] Mit ihrem verflachten Bewusstsein besäßen sie so wenig Eigenes, dass sie gar nicht erst in einen Konflikt mit fremden Autoritäten geraten könnten, da sie diese längst internalisiert hätten oder selbst verkörperten. Die „Charaktere *ersten* Ranges“ hingegen *müssten* „unter den bestehenden Verhältnissen“ krank werden, denn sie seien „außerstande, [...] die harmonische Vollentwicklung [ihrer] individuellen, in *angeborener* Anlage präformierten *höchsten* Möglichkeiten“ zu erreichen.[33]

Gross, der seine eigenen „Expansionstendenzen“ stets aufs Neue bewies und von seiner Umwelt dementsprechend kontrovers beurteilt wurde (und es noch bis heute wird), lud seine Leserschaft gewissermaßen dazu ein, auch ihn zu den „verengten“ Charakteren und damit zu den „kulturellen Genies“ zu zählen, etwa wenn er betonte, dass diese,

> gleichgültig in welcher Erscheinungsform sie sich offenbaren – ob gegen Gesetze und Moral, ob positiv *über den Durchschnitt* hinausführend oder *in sich zusammenbrechend und krank* – mit Abscheu oder Verehrung oder Mitleid als *beunruhigende Ausnahmen* empfunden und *auszumerzen* versucht worden sind.[34]

Er beteiligte sich mit solchen Worten zwar an der Zementierung der stereotypen Verknüpfung von Genie und Wahnsinn, doch indem er zugleich betonte, dass

28 Gross: Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum, S. 15.

29 „Verschont sind nur die Naturen, deren Individualitätsanlage so schwach entwickelt und so wenig widerstandsfähig ist, daß sie unter dem Druck der Umweltsuggestionen – dem Einfluß der Erziehung – geradezu der Atrophie verfällt und überhaupt verschwindet – Naturen, deren richtungsgebende Motive endlich ganz aus überkommenem fremden Material an Wertungen und Gewohnheiten des Reagierens sich zusammensetzen.“ (Gross: Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum, S. 15).

30 „Dem verbreiterten Bewußtsein entstammen die zivilisatorischen, dem verengten Bewußtsein die kulturellen Genies. Jene die praktischen Durchsetzer, diese die abstrahierenden Erdenker. Jene die realistischen Kampfnaturen, diese die einsamen Schöpfer der Ideen.“ (Gross: Die cerebrale Sekundärfunktion, S. 66).

31 Gross: Überwindung der kulturellen Krise, S. 15.

32 Ebd.

33 Ebd., Herv. C. K.

34 Ebd., Herv. C. K.

besonders sensible und begabte Menschen aufgrund der gesellschaftlichen Verhältnisse und politischen Strukturen schneller an die Grenze ihrer Gesundheit gelangten, erweiterte er den Ende des 19. Jahrhunderts durch den Gerichtsmediziner und Psychiater Cesare Lombroso popularisierten Konnex von Genie und Wahnsinn immerhin um eine sozialkritische oder gar politische Dimension.[35] Mit seiner Forderung, „diese Menschen als die Gesunden, die Kämpfer, die Fortschrittler gutzuheißen und von und an ihnen zu lernen“,[36] wertete er psychische Leiden positiv um – ähnlich wie das später die Antipsychiatriebewegung und die Vernunftkritiker der 1970er Jahre versuchen sollten.

6 Die Wirkungsmacht und Verbreitung der gesellschaftskritischen Variante der Psychoanalyse von Gross

An einer beachtlichen Reihe literarischer Texte lässt sich exemplarisch nachvollziehen, welche Wirkungsmacht Gross innerhalb der Künstler- und Literatenkreise der Boheme und der expressionistischen Bewegung hatte. Dazu gehören die Werke von Franz Kafka,[37] Franz Werfel, Franziska zu Reventlow, Lou Andreas-Salomé oder eben Regina Ullmann,[38] aber auch heute eher seltener gelesenen Texte von Erich Mühsam oder Franz Jung.[39] Für Gross' Stellenwert innerhalb der Literatur- und Kulturgeschichte sowie der Geschichte der Psychoanalysebewegung ist das insofern bedeutsam, als es letztlich die zeitgenössischen Schriftsteller*innen und Künstler*innen der großstädtischen Boheme-Zirkel waren, die ihn und seine Theorien bekannt machten, und nicht etwa seine Fachkollegen aus Medizin, Psychiatrie und Psychoanalyse. Im Gegenteil

35 Vgl. Cesare Lombroso: Genio e follia. Bologna 1864 (dt.: Genie und Irrsinn. Leipzig 1887).

36 Gross: Überwindung der kulturellen Krise, S. 15.

37 Vgl. Thomas Anz: Kämpfe um Macht. Söhne und Väter. In: ders.: Franz Kafka. München 1989, S. 32–43; Thomas Anz: Früher Verrat an der expressionistischen Generation. Franz Werfels Diffamierung von Otto Gross in der Novelle „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig“. In: 1. Internationaler Otto Gross Kongress. Bauhaus-Archiv, Berlin 1999. Hg. v. Raimund Dehmlow u. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn/Hannover 2000, S. 132–141.

38 Vgl. Kanz: Schriftstellerinnen um Freud und Gross.

39 Vgl. Jennifer Michaels: Anarchy and Eros: Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers. New York/Bern/Frankfurt a. M. 1983.

versuchten diese sogar, die Karriere des provokativen Außenseiters und potentiellen Konkurrenten zu zerstören.[40]

Eine offensichtlich besonders hoch ausgeprägte Begabung im Umgang mit Menschen neben einem ihm nachgesagten gewissen Charisma unterstützten wohl die ohnehin hohe Wirkungskraft seiner Konzepte, die sich vor allem im persönlichen Gespräch in einem der vielen Großstadtkaffeehäuser zeigt. Die als wenig gesellig und schüchtern geltende Regina Ullmann hingegen machte die nähere Bekanntschaft mit Otto Gross als dessen Patientin, deren schriftstellerisches Talent er erkannte und deren „Genius" er „durch Analyse freimachen" wollte.[41] Faktum ist: Seine rhetorische Gabe ließ Gross einerseits zu einem Wortführer werden, der die psychoanalytischen Theorien popularisieren konnte und der zugleich als deren Erneuerer bewundert wurde, andererseits zu jemandem, der, wohl gerade aufgrund dieser mit Nonkonformismus einhergehenden Begabung gepaart mit einer einnehmenden, vielleicht auch vereinnahmenden Ausstrahlung, tiefe Ablehnung innerhalb seiner Umgebung auslösen konnte.

Zu seiner ungewöhnlichen Wirkungsmacht trug wohl bei, dass Gross persönlich vorlebte, was er theoretisch verfocht und damit Authentizität per se zu verkörpern schien: Nicht nur agierte er seine sexuellen Bedürfnisse frei aus, sein Alltag widersprach auch sonst den bürgerlichen Norm- und Moralvorstellungen. Immer wieder werden in zeitgenössischen Dokumenten die äußere Vernachlässigung seiner Person sowie die Verwahrlosung der Zimmer oder Wohnungen, die er jeweils bewohnte, betont. Teilweise hatte er keinen festen Wohnsitz und gab dann z. B. das Schwabinger Boheme-Café Stephanie als seine Privatadresse an. Am Beispiel seiner eigenen Person schien er die Pathogenität der Gesellschaft vorzuführen und konnte eben doch zugleich sehr deutlich – und hier auch normkonform mit seiner absolvierten Dissertation sowie Habilitation – seine eigene wissenschaftliche Begabung nach außen tragen. Immerhin verwendete er diese auch dazu, die Gesellschafts- und damit auch die traditionellen Familienstrukturen anzuprangern und etwa für das Mutterrecht zu plädieren. Vermittelt über die Familie, vor allem über den Vater als fremde von außen eindringende Autorität, werde der pathogene Konflikt zwischen dem Individuum und den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen zum intra-

40 Vgl. dazu ausführlicher: Christine Kanz: Zwischen Wissen und Wahn. Otto Gross in den Metropolen Wien, Zürich, München, Berlin. In: Metropolenzauber – Sexuelle Moderne und urbaner Wahn. Hg. v. Gabriele Dietze u. Dorothea Dornhof. Wien/Köln/Weimar 2014, S. 149–169.

41 C. G. Jung in einer Anamnese zu Otto Gross, zit. n. Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 140.

personellen „Konflikt des Eigenen und Fremden" verinnerlicht,[42] davon war Gross überzeugt. Die *Lösung*, die er 1913 in der expressionistischen Zeitschrift *Die Aktion* im Artikel *Zur Überwindung der kulturellen Krise* propagierte, lautete: „Der Revolutionär von heute [...] kämpft gegen Vergewaltigung in ursprünglicher Form, gegen den Vater und gegen das Vaterrecht. Die kommende Revolution ist die Revolution fürs Mutterrecht."[43]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es Gross aufgrund seiner Vernetzung in den Berliner und Münchner Bohemekreisen Anfang des 20. Jahrhunderts in kürzester Zeit gelang, zahlreiche Anhänger*innen, insbesondere unter den zeitgenössischen Künstler*innen und Schriftsteller*innen, zu gewinnen und auf diese Weise seinen Theorien sowie Lebensmodellen zumindest kulturelle Anerkennung und Geltung zu verschaffen. Denn durch die fast unmittelbar erfolgende Literarisierung in zahlreichen Texten der Moderne wurden diese Theorien auch schnell schriftlich verbreitet und geradezu populär.

7 Pathologisierung und Pathologie unter pathogenen Bedingungen

Auf psychoanalytischer Seite erregte Gross' Popularität zunächst Konkurrenzgefühle, dann Argwohn bis Ablehnung und schließlich stigmatisierende Ausgrenzung aus der *scientific community*. Freud selbst ließ dem vormaligen Lieblingsadepten gegenüber verlauten: „Wir sind Ärzte und wollen Ärzte bleiben"[44] und wies damit den zugleich begabten wie (aufgrund seiner Drogensucht und psychischen Labilität) gefährdeten Schüler in die Schranken. Von dem Freud-Schüler und Psychoanalytiker Carl Gustav Jung wurde der ehemals als kongenialischer „Zwillingsbruder"[45] Gefeierte schließlich mit der stigmatisierenden Diagnose *Dementia praecox* versehen, zu deren Ätiologie Gross selbst zuvor Entscheidendes beigetragen hatte.

Die beruflichen Anfänge von Gross waren vielversprechend: Als er 1905 Assistent in der Königlichen Psychiatrischen Klinik Emil Kraepelins in München

---

42 Otto Gross: Vom Konflikt des Eigenen und Fremden [1916]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 27–31.
43 Gross: Zur Überwindung der kulturellen Krise, S. 6.
44 So berichtete Otto Gross selbst, zit. n. Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 85.
45 Brief von Jung an Freud vom 19.06.1908. In: Sigmund Freud/C. G. Jung: Briefwechsel. Hg. v. William McGuire u. Wolfgang Sauerländer. Frankfurt a. M. 1974, S. 173.

wurde, bedeutete das auch, dass er ab jetzt zur „medical nobility" gehörte oder zumindest gehören sollte,[46] zählte diese Klinik doch zu den berühmtesten psychiatrischen Einrichtungen Europas. Gross habilitierte sich ein Jahr später, mit erst 29 Jahren, und erhielt die *venia legendi* für Psychopathologie an der Grazer Universität, wo sein Vater Hans Gross neun Jahre zuvor einen Lehrstuhl für Kriminal-Anthropologie erhalten hatte. Otto Gross versuchte unter anderem, den physikalischen Ansatz seines ersten Hochschullehrers, des Psychiaters Carl Wernicke, mit der Psychoanalyse Freuds, der ein erbitterter Gegner von Wernicke war, zu verbinden. Er war der für die damalige Zeit komplizierten Auffassung, dass Psyche und Gehirn als physisch und psychisch zugleich und dass Gedankenvorgänge auch als organisch zu verstehen seien. Ein Nachhall dieser ganzheitlichen Verknüpfung kommt in der anfangs zitierten Passage bei Ullmann zum Ausdruck, wenn es über den Zustand der jungen Protagonistin heißt, „Seele und Körper können nun einmal nicht getrennt voneinander leben" (DK 171).

Mit der Verbindung von neurologischen und psychoanalytischen Ansätzen, mit seiner Typenlehre und mit seinem Versuch, die Psychoanalyse zu politisieren, legte Gross innovative Konzepte vor. Dabei war er laut Franz Jung stets „mit einem zähen Eigensinn darauf bedacht", auch von seinen Kollegen gehört zu werden: „So ist sein großes Werk über psychopathische Minderwertigkeiten, das in der Fachwissenschaft und insbesondere in der Gerichtsmedizin, für die es in erster Linie geschrieben war, Aufsehen erregte und noch heute als Leitfaden für den Sachverständigen-Psychiater vor Gericht gilt, in einem selbst für Mediziner schwer verständlichen wissenschaftlichen Stil geschrieben. Je weiter er seine Untersuchungen ausdehnte, umso mehr baute er auch seine eigene Terminologie aus, wovon viele Bezeichnungen inzwischen in den allgemeinen Gebrauch übergegangen sind."[47] Dass Gross bereits 1902, als er schon die beiden Studien *Über Vorstellungszerfall* und *Die cerebrale Sekundärfunktion* geschrieben hatte, auch eine Änderung der zeitgenössischen *Dementia praecox*-Konzeption, genauer: eine andere Beschreibung des diagnostischen Komplexes vorgeschlagen hatte, der später (1911) von Eugen Bleuler als ‚Schizophrenie' bezeichnet werden sollte,[48] verdient vor dem Hintergrund, dass Gross selbst

---

46 Martin Green: Otto Gross. Freudian Psychoanalyst, 1877–1920. Literature and Ideas. Lewiston, New York 1999, S. 71.

47 Franz Jung: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe [1923]. In: Otto Gross: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 125–148, hier S. 128 f.

48 Zur Geschichte dieses Begriffs an sich und dessen Diskussion innerhalb des zeitgenössischen Fachkollegiums vgl. die instruktive Beschreibung von Alexander Friedland u. Rainer

1908 von Jung mit der Diagnose *Dementia praecox* belegt werden sollte, eine gesonderte Aufmerksamkeit. Denn ein größeres Ausmaß an Grenzauflösung zwischen pathologisierender Instanz (Gross als Psychiater und Psychoanalytiker) und pathologisiertem Objekt (Gross als Krankheitsfall und Patient) – fast zeitgleich verkörpert in ein- und derselben Person – ist eigentlich kaum denkbar.

8 Der Fall Otto Gross

Dass sein einziger Sohn Otto ein „Wunderkind an Klugheit"[49] sei – davon war der Vater und berühmte Kriminalprofessor Hans Gross immer überzeugt gewesen. Vater und Sohn teilten fast identische wissenschaftliche Interessen, etwa für die Gerichtsmedizin, die Psychiatrie und die Psychoanalyse. Und nun musste Hans Gross mit ansehen, wie sein „Wunderkind" immer mehr zu einem „Degenerierten" zu werden drohte,[50] zu denen er z. B. „Homosexuelle" oder „Revolutionäre" zählte,[51] deren „Deportation in die Kolonien, etwa nach Südwestafrika,"[52] er in seinen Arbeiten forderte.

Möglicherweise war es genau das Konstrukt des Genialischen, das Gross und seinen Vater in tiefe Konflikte stürzte und letztlich zur Pathologisierung von Otto Gross beitrug. Der zutiefst enttäuschte Vater musste nicht nur mitansehen, wie sein Sohngenie nun ein Revolutionär wurde und zum Beispiel alle Väter abschaffen wollte, sondern er konnte darüber hinaus auch noch den wissenschaftlichen Arbeiten seines Sohnes entnehmen, dass dieser eine Wertumkehrung der väterlichen Prämissen vornahm, indem er beispielsweise das aus den Augen des Vaters degenerierte Wesen zum Charakter „*ersten* Ranges" erhob.[53] Die Ansichten und Konzepte von Gross müssen aus Sicht des rechtskon-

---

Herrn: Der Einführungsprozess des Schizophrenie-Konzepts an der Charité. In: Am Rande des Wahnsinns. Schwellenräume einer urbanen Moderne. Hg. v. Volker Hess u. Heinz-Peter Schmiedebach. Wien 2011, S. 207–258.

49 Jung: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe, S. 125.

50 Der Begriff „Degeneration" verweist hier, in Anlehnung an die vom französischen Psychiater Benedict Augustin Morel (1809–1873) aufgestellte, von der zeitgenössischen Psychopathologie allgemein, so auch von Kraepelin, vertretene Degenerationshypothese, wonach sich durch äußere Faktoren, beispielsweise Inzucht, krankhafte Abweichungen vom normalen menschlichen Typ bildeten, die bis zum letztlichen Untergang weitervererbt würden.

51 Zit. n. Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 43 u. vgl. auch S. 246.

52 Zit. n. Hurwitz: Ebd., S. 44.

53 Gross: Zur Überwindung der kulturellen Krise, S. 14.

servativen Vaters Verstöße gegen sämtliche moralische und ethische Gebote und Normen gewesen sein. Es waren „Grenzverletzungen".[54]

Offenbar wollte der blamierte Vater den Gegenstand seiner Enttäuschung aus dem öffentlichen Blickfeld entfernen, und es scheint, als wollte er „seinen Sohn lieber als kranken denn als ‚missratenen' Menschen sehen"[55] – möglicherweise wollte er ihn aber auch tatsächlich nur vor einer juristischen Strafverfolgung schonen.[56] Tatsache ist, dass er seine Macht ausnutzte und zwei ihm persönlich bekannte Psychiater beauftragte, ein Gutachten zu erstellen, das die Entmündigung des Sohnes erwirken sollte: Am 25. November des Jahres 1913 – immerhin das Jahr, in dem Otto Gross einige seiner wichtigsten Artikel geschrieben hatte – trug sein Vater vor dem Grazer Bezirksgericht vor, „es müssten ‚als Sachverständige unbedingt wirkliche Psychiater aufgestellt werden, zumal mein Sohn selbst ein solcher ist, was die Untersuchung wesentlich erschwert'".[57]

Zwei Wochen zuvor hatte der Kriminal-Anthropologe seinen Sohn in dessen Berliner Wohnung verhaften und zwangsweise in der privaten Nervenheilanstalt Tulln bei Wien internieren lassen. Am 23. Dezember 1913 folgte das Gutachten der beiden von dem Professor als Sachverständige empfohlenen Psychiater. Laut dem Schweizer Psychiater und Psychoanalytiker Emanuel Hurwitz wirft die darin in aller „Eile" (innerhalb von 18 Tagen) gestellte Diagnose „ein seltsames Licht nicht etwa auf Otto Gross, sondern auf die begutachtenden Ärzte".[58] Dem nun 36-jährigen Professor für Psychopathologie wurde darin u. a. attestiert, dass er bereits mit 17 Jahren Hebephrenie, d. h. Geisteskrankheit mit fortschreitender Verblödung, entwickelt habe.[59] Für Hurwitz stellen die Begründungen der Ärzte eine Ansammlung „moralischer Werturteile" dar und lesen sich „wie ein Auszug aus einem damaligen Lehrbuch der Psychopathologie", welcher Gross letztlich zu einem „psychisch Entarteten" degradierte[60] und ihn auf diese Weise auch gänzlich als Konkurrenten ausschaltete: Im Januar 1914

54 Bernhard Küchenhoff: Otto Gross im Spannungsfeld von Psychiatrie und Psychoanalyse – aus dem Blickwinkel des Burghölzlis. In: 2. Internationaler Otto Gross-Kongress: Burghölzli, Zürich 2000. Hg. v. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 49–75, hier S. 62.
55 Emanuel Hurwitz: Otto Gross – ein Schizophrener? In: 2. Internationaler Otto Gross-Kongress: Burghölzli, Zürich 2000. Hg. v. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 63–75, hier S. 73.
56 So nahegelegt von Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 218 f.
57 Hurwitz: Otto Gross – ein Schizophrener?, S. 71.
58 Ebd.
59 Vgl. ebd.
60 Gutachten, zit. n. Hurwitz: Ebd., S. 72.

wurde über Otto Gross die Kuratel, d. h. die Entmündigung wegen Geisteskrankheit, verhängt, was einem Berufsverbot gleichkam. Bereits knapp sechs Monate später, im Juli 1914, wurde er als geheilt entlassen. Vier Monate zuvor war eine internationale Pressekampagne für ihn zu Ende gegangen, die in verschiedenen Zeitschriften wegen der „zwangsweisen Internierung eines Gelehrten in einer Irrenanstalt“[61] insbesondere von Franz Jung, aber auch von zahlreichen anderen Schriftstellern, Künstlern, Intellektuellen und politischen Freunden getragen worden war. So wurde der zumindest in kulturellen Kreisen populäre Psychiater und Psychoanalytiker zugleich zu einem bekannten Psychiatrie-Patienten bzw. Objekt der Psychoanalyse.[62]

Die sich in dem Begutachtungs- und Entmündigungsdrama spiegelnde persönliche Tragödie zwischen Vater und Sohn wurde ebenfalls zum populären Thema: Der expressionistischen Bewegung galt sie fortan als *das* Exempel für den Vater-Sohn-Konflikt schlechthin. Die Pressekampagne und deren Produkt, die Konstruktion des paradigmatischen Sohnes, bleiben mithin bis heute literatur- und kulturgeschichtlich relevant, nicht zuletzt, weil sich hier „die konstitutiven Konfliktlinien zwischen Bürger und Bohèmien, Vater und Sohn, Psychiatrie und Psychoanalyse, oder in den Kategorien Grosscher Psychoanalyse: der Konflikt zwischen dem Eigenen und dem Fremden, offenbaren“.[63] Folgendes konnte Christina Jung jedoch gegenüber der bisherigen Darstellung innerhalb der Gross-Forschung richtigstellen: Es war letztlich nicht die Pressekampagne, sondern es war die rückblickende Darstellung von Otto Gross selbst, dass seine Internierung richtig gewesen sei, die seine Ärzte sowie seinen Vater davon überzeugten, dass er nunmehr gesund, weil einsichtsfähig sei.[64] Den von Hurwitz als „Willfährigkeit“ der Gutachter gegenüber dem Vater bezeichneten

61 O. V.: Vom Tage: Zwangsweise Internierung eines Gelehrten in die Irrenanstalt. In: Prager Tageblatt, 09.01.1914, Morgen-Ausgabe, Nr. 8.

62 Aus der Sicht Hurwitz’ war das Gutachten von 1913 eine „Gefälligkeitsdiagnose, die den Wünschen von Otto Gross’ Vater entgegenkam“ (Hurwitz: Otto Gross – ein Schizophrener?, S. 73). Ähnlich verhielt es sich seiner Einschätzung nach mit dem zweiten von 1916, in dem empfohlen wurde, die Kuratel wegen Wahnsinns „in eine beschränkte Kuratel wegen Verschwendung“ umzuwandeln (ebd.). Die „Willfährigkeit“ der begutachtenden Ärzte dem bekannten Juristen, Kriminalanthropologen und Universitätsprofessor Hans Gross gegenüber steht für Hurwitz außer Zweifel. Er weist zugleich darauf hin, dass es für den Vater eine persönliche Tragödie bedeutet haben dürfte, den von ihm einstmals vergötterten ‚Wunderknaben‘ zum Psychopathen erklären zu lassen.

63 Christina Jung: „Aber wir wollen Otto Gross wiederhaben.“ Eine Pressekampagne. In: Der Fall Otto Gross. Eine Pressekampagne deutscher Intellektueller im Winter 1913/14. Hg. v. ders. u. Thomas Anz, Marburg a. d. Lahn 2002, S. 34–68.

64 Vgl. ebd., S. 62–64.

Werturteilen wurde so nachträglich von Otto Gross selbst, wenn auch nicht bis in die Diagnosestellung hinein, eine gewisse Berechtigung erteilt. Ob diese Selbstkonstruktion zum (ehemals) psychisch Kranken als ein Mittel in der Not, d. h. zur Durchsetzung der Freilassung, kreiert wurde, darüber lässt sich freilich diskutieren.[65]

Dass Jung während der auf Einlassung des Vaters anschließend erfolgten Entziehungskur in der schweizerischen psychiatrischen Anstalt Burghölzli die Analyse seines Konkurrenten übernahm,[66] ihn zunächst als kongenialen Analysanden lobte, der ihn zwischenzeitlich selbst analysierte [67] und einige produktive Einsichten verschaffte, endete nach der Flucht des Patienten über die Mauern der Zürcher Nervenklinik[68] in der danach gestellten Diagnose *Dementia praecox*.[69] Jung war sich hinsichtlich der Benennung offenbar aber selbst nicht

---

65 Dass der Vater den Sohn zu einem psychiatrischen Fall werden lassen konnte, liegt in seiner wissenschaftlichen Reputation und gesellschaftlichen Autorität begründet. Dass Otto Gross lebenslang zu einem psychiatrischen Fall stilisiert werden konnte, dazu trugen seine Kollegen bei, waren sie es doch, die ihn kraft ihrer *eigenen* wissenschaftlichen Autorität für „psychopathisch" oder „paranoid" erklären und ihn pathologisieren konnten. So bedauert C. G. Jung, „daß Groß so psychopathisch ist; er ist ein sehr gescheiter Kopf". (Brief von Jung an Freud vom 11.09.1907, in: Freud/Jung, Briefwechsel, S. 94); Freud schreibt in einem Brief vom 19.04.1908 an Jung, dass Gross „dringend" auf dessen „ärztliche Hilfe" angewiesen sei; „es ist schade um den hochbegabten und überzeugten Mann. Er steckt im Kokain und dürfte zu Beginn der toxischen Kokainparanoia stehen". (Freud/Jung: Briefwechsel, S. 156) Zentral für den hier analysierten Zusammenhang ist das Faktum, dass C. G. Jung offenbar einen – von Freud durchaus unterstützen – Konkurrenzkampf mit dem von ihm als „Zwillingsbruder" Wahrgenommenen – einem „Zwillingsbruder" allerdings „minus dementia praecox", ausgefochten hatte. (Brief von Jung an Freud vom 19.06.08. In: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 173) Diese Fehlleistung, wie Freud sie vermutlich nennen würde, verrät mehr, als man mit Blick auf die heute vorliegende Geschichte der Psychoanalyse zunächst vermuten möchte. Es gab offensichtlich einige Gründe dafür, dass Jung sich gegenüber Gross unterlegen fühlen *musste*. So soll Gross die eigentlich Jung gestellte Aufgabe, die Psychoanalyse und damit Freud auf dem Amsterdamer Psychiatrie-Kongress 1907 zu verteidigen, weit besser als Jung gemeistert haben. (Vgl. Green; Otto Gross, S. 83 u. S. 86).

66 Vgl. Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 135.

67 Vgl. u. a. Brief von Jung an Freud vom 09.09.1908. In: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 190.

68 Es folgen wechselnde Diagnosen, über die Jung Freud in seinen Briefen berichtet. Jung schreibt an Freud in einem Brief vom 14.05.1908, dass er Gross bei sich habe, der „im wesentlichen" an einer „Zwangsneurose" leide. (Freud/Jung: Briefwechsel, S. 167 f.).

69 Am 19. Juni 1908 schreibt Jung an Freud, dass Gross wohl an *Dementia praecox* leide und daß der „Abgang von der Bühne […] der Diagnose" entspreche. Gross sei „vorgestern" aus der Anstalt Burghölzli „entflohen". (Freud/Jung: Briefwechsel, S. 173) Freud, der Gross in die Klinik eingewiesen hatte, hielt nicht viel von der Bezeichnung *Dementia praecox*, auch weil er sich unter diesem Begriff „nichts Präzises vorstellen" konnte, sondern ihn für „keine rechte

sicher. In einem Brief an Freud beschreibt er das Verhalten von Gross als „richtig paranoid“ und bittet Freud um ein Treffen: „Ich sehe keine andere Möglichkeit zur Auseinandersetzung über den mir am Herzen liegenden Begriff der Dementia praecox sive Schizophrenie sive Paranoia.“[70]

Angesichts der Tatsache, „wie wenig unabhängig, wie wenig frei von eigenen Motiven und Emotionen Diagnosen über Otto Gross verhängt wurden“[71] ist an dieser Stelle auch auf die Variabilität anderer psychologischer Etikettierungen, etwa die der Depression, hinzuweisen: Diagnosen sind je nach Zeit, Perspektive und Motivation verschieden. Dies gilt auch für die variablen Bezeichnungen für depressive Störungen und die in ihrem Kontext heute virulenten Diagnosen wie manisch-depressive Erkrankung, bipolare Störung, Burnout.

9 Pathogene Gesellschaft: Otto Gross als Anreger, Sexualimmoralist, Eigenbrötler und Großstadtphänomen

Gross’ Funktion als Anreger und Erneuerer innerhalb der psychoanalytischen, anarchistischen, künstlerischen und literarischen Bewegungen ist nicht nur durch zahlreiche eigene innovative Schriften zum Zusammenhang von Sexualität, Geschlecht, Wahnsinn und Gesellschaft belegt, sondern sie spiegelt sich auch in unzähligen literarischen und künstlerischen Adaptionen wider. Seinem

---

Diagnose“ hielt. (Zit. n. Hurwitz: Otto Gross – ein Schizophrener?, S. 68) Er selbst war ursprünglich der Meinung gewesen, die paranoiden Vorstellungen von Gross seien eine Nebenwirkung von dessen Drogensucht, besonders von Kokain, das bekanntermaßen eine toxische Paranoia auslösen könne. Er widersprach der Diagnose Jungs allerdings nicht offen. (Brief von Freud an Jung vom 21. Juni 1908. In: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 174–176) Vielmehr verwendete er die Diagnose *Dementia praecox* in einem anderen Fall sogar selbst in einem Brief vom 15. Oktober 1908 an C. G. Jung, den er hier sogar als „Freund und Erben“ anschrieb. (Brief von Freud an Jung vom 15.10.1908, in: Freud/Jung, Briefwechsel, S. 191 f.) Er verendete jedoch in weiteren Briefen die Begriffe „paranoisch“ oder „neurotisch“, um Gross zu charakterisieren. (Brief von Freud an Jung vom 03.06.1909, in: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 191 f.).

70 Brief von Jung an Freud vom 26.06.1908. In: Freud/Jung: Briefwechsel, S. 177 f. – Die Verwendung von lat. „sive…sive“, die bei der Verwendung von Synonymen eingesetzt werden und dann entsprechend im Deutschen mit „oder“ übersetzt werden kann, weist darauf hin, dass Jung den Begriff *Dementia praecox* – zumindest zu diesem Zeitpunkt – mit den Begriffen ‚Paranoia‘ und ‚Schizophrenie‘ gleichsetzte. (Vgl. Oxford Latin Dictionary. Hg. v. P. G. W. Glare. Oxford 1982, S. 1776, s. v. „sive“).

71 Hurwitz: Otto Gross – ein Schizophrener?, hier S. 63.

umstürzlerischen Gedankenprogramm, auf dem die Propagierung freier Sexualität sowie die Revolution gegen das Vaterrecht und für das Mutterrecht ganz oben standen sowie auch die Einforderung der Freiheit, sich für den Freitod entscheiden zu können, steht bis heute kaum ein anderes Konzept zur Seite, das es an Radikalität mit ihm aufnehmen könnte. Insbesondere die Verknüpfung von Gesellschaftskritik, politischer Dimension und Psychoanalyse ist wegbereitend gewesen. Kulturtheoretiker wie Herbert Marcuse, Wilhelm Reich, Otto Fenichel traten erst später hervor mit ihren Forderungen.[72] Dennoch sind zahlreiche Parallelen zu den Konzepten zeitgenössischer Reformer wie Reich, Fenichel, Siegfried Bernfeld, Ludwig Binswanger und Magnus Hirschfeld so augenfällig, dass man diese Ähnlichkeiten weiter aufarbeiten müsste. Dabei sind insbesondere in Bezug auf Gross' ‚Sexualimmoralismus' die Parallelen und Bezüge zum Werk Magnus Hirschfelds offensichtlich. Ein wichtiger, gemeinsamer Ansatzpunkt ist hier sicherlich die Forderung nach einer befreiten Sexualität, wobei Otto Gross diese – im Gegensatz zu Hirschfeld – deutlich auf die Heterosexualität einschränkte. Gendertheoretisch besehen vertrat er dabei weniger biologistische Konzepte als seine Zeitgenossen. Zwar ging Gross in seinen Sexualkonzepten von einer Differenz der Geschlechter aus, doch nicht biologische Gegebenheiten dienten ihm als Begründung für geschlechtsspezifische Charakterzüge, sondern die sozialen Bedingungen. Insbesondere die Individualität der verheirateten Frau sei durch das in der Institution Familie herrschende Vaterrecht verunmöglicht, und ihre unterdrückte Sexualität musste sich in Krankheit artikulieren. Die logischen Konsequenzen – der Ehebruch als sexuelle Freiheit, aber auch das Recht auf freie Wahl des Todeszeitpunktes – musste mit den etablierten gesellschaftlichen Normen selbst in Großstädten wie Berlin oder München kollidieren.

Gross' Kampf gegen die patriarchalen Strukturen und die Propagierung des Matriarchats, welches er als Paradies innerhalb eines herrschafts- und machtfreien Raumes imaginierte, war indes nicht frei von Ambivalenzen gegenüber weiblicher sexueller Befreiung und Emanzipation. Sowohl in theoretischer als auch in praktischer Hinsicht thematisierte er die sexuelle Befreiung der Frau ohne Reflexion der geschlechtsspezifischen gesellschaftlichen Konsequenzen sowie der unmittelbaren tatsächlichen sozialen Gegebenheiten für (nicht) verheiratete Frauen, zumal in der Großstadt und ohne Ausbildung. Eine Folge davon war, dass sein Weg von zahlreichen realen weiblichen Opfern begleitet war, während die theoretische Auseinandersetzung mit der politisch-gesellschaftlichen Ausrichtung der Psychoanalyse letztlich eine Angelegenheit

---

72 So auch Hurwitz: Paradies-Sucher, S. 79.

unter Männern war. Wohl zu Recht musste Gross sich daher eine gewisse Verantwortungslosigkeit vorwerfen lassen, welche allerdings auch vor ihm selbst nicht haltmachte, ist doch immer wieder, auch noch in den Literarisierungen seiner Person wie in Ullmanns Erzählung *Konsultation*, von Selbst-Vernachlässigung die Rede. Sein doppelkodierter Status – einerseits als Subjekt andererseits als Objekt der Psychoanalyse – verunmöglichte seine eigene psychische Balance. Der Analytiker, der die Unterdrückung von Sexualität als Hauptursache psychischer Krankheiten veranschlagte und diese Ursache im wahrsten Sinne des Wortes unter eigenem körperlichem und gesundheitlichem Einsatz im Alltag anging und in seinen Konzepten attackierte und der schließlich selbst als ‚Wahnsinniger' ausgegrenzt wurde, endete gleichsam ‚in der Gosse': Er wurde am 11. Februar 1920 halb verhungert und unter Entzugserscheinungen leidend von Freunden in einem Durchgang zu einem Lagerhaus in Berlin aufgefunden und verstarb zwei Tage später in einem Krankenhaus in Pankow.

Bezogen auf die Erzählung Ullmanns lässt sich mit Blick auf die Theorien von Gross, Folgendes resümieren: Gross' Konzepte beschäftigten Ullmann nachweislich. Möglicherweise entdeckte sie in ihm sogar einen ‚Seelenpartner', mit dem sie die Erfahrung eines spezifisch ausgeprägten Individualismus und Außenseitertums sowie immer neuer pathologisierender Zuschreibungen, Etikettierungen und Diagnosen teilte. Möglicherweise hegte sie sogar Liebesgefühle für ihn. Als Frau jedoch wurde sie augenscheinlich zu einer Leidtragenden.[73] Zumindest in ihrer schriftstellerischen Produktion profitierte sie jedoch insofern, als die Begegnung mit ihm und sein Fall Stoff und Material für ihr Schreiben bot. Mit ihrer Erzählung *Konsultation* haben wir heute ein literarisches Fallbeispiel ‚depressiver Ästhetik' vorliegen, das zugleich Licht auf einen zeitgenössischen Pathologisierer wirft, der selbst, ähnlich wie Ullmann, pathologisiert wurde.

---

73 Dass Regina Ullmann trotz der Verwerfungen liebevolle Gefühle für Gross hegte, machen ein Brief der Mutter vom April 1908 an sie sowie eine Interviewäußerung der Tochter von 1998 deutlich. In dem Brief fordert die Mutter Regina Ullmann auf, Otto Gross nicht „immer" zu „schonen". Viel später erwähnt die Tochter Camilla in einem Gespräch, dass der ihr unbekannte Vater von ihrer Mutter offenbar als „ein warmherziger Mensch" geschildert wurde. (Vgl. Christine Kanz: Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste: Mit Dokumenten von Lou Andreas-Salome, Franziska zu Reventlow, Regina Ullmann, Mechtilde Lichnowsky, Margarete Susman, Bess Brenck Kalischer, Mela Hartwig, Alice Rühle-Gerstel, Grete Meisel-Hess, Klara Blum, Else Lasker-Schüler. Marburg a. d. Lahn ^{2}2014, S. 104 u. 112).

Literaturverzeichnis

Anz, Thomas: Früher Verrat an der expressionistischen Generation. Franz Werfels Diffamierung von Otto Gross in der Novelle „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig“. In: 1. Internationaler Otto Gross Kongress. Bauhaus-Archiv, Berlin 1999. Hg. v. Raimund Dehmlow und Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn/Hannover 2000, S. 132–141.

Anz, Thomas: Kämpfe um Macht. Söhne und Väter. In: ders.: Franz Kafka. München 1989, S. 32–43.

Freud, Sigmund/C. G. Jung: Briefwechsel. Hg. v. William McGuire u. Wolfgang Sauerländer. Frankfurt a. M. 1974.

Friedland, Alexander/Rainer Herrn: Der Einführungsprozess des Schizophrenie-Konzepts an der Charité. In: Am Rande des Wahnsinns. Schwellenräume einer urbanen Moderne. Hg. v. Volker Hess u. Heinz-Peter Schmiedebach. Wien 2011, S. 207–258.

Gockel, Bettina: Das wahnsinnige Künstlergenie als Leitfigur der Wissenschaft. Mit einer Einleitung zur Forschungsgeschichte. In: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880–1930. Hg. v. ders. u. Michael Hagner. Berlin 2004, S. 77–100.

Gockel, Bettina: Im „Luftfahrzeug der Ideen“. Ludwig Binswangers Seelenheilkunde in neuer Beleuchtung. In: Neue Zürcher Zeitung v. 3/4. Mai 2003, Nr. 101.

Green, Martin: Otto Gross. Freudian Psychoanalyst, 1877–1920. Literature and Ideas. Lewiston, New York 1999.

Gross, Otto: Brief von Otto Gross an die von Maximilian Harden herausgegebene Zeitschrift *Die Zukunft* vom 28. Februar 1914. In: Der Fall Otto Gross. Eine Pressekampagne deutscher Intellektueller im Winter 1913/14. Hg. v. Christina Jung u. Thomas Anz. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 71–74.

Gross, Otto: Über Konflikt und Beziehung [1920]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert von Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 71–91.

Gross, Otto: Die kommunistische Grundidee in der Paradiessymbolik [1919]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 41–54.

Gross, Otto: Vom Konflikt des Eigenen und Fremden [1916]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 27–31.

Gross, Otto: Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum [1913]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 16–20.

Gross, Otto: Zur Überwindung der kulturellen Krise [1913]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 13–16.

Gross, Otto: Elterngewalt [1908]. In: ders.: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 9–13.

Gross, Otto: Ueber Bewußtseinszerfall. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 15 (1904), H. 1, S. 45–51.

Gross, Otto: Über Vorstellungszerfall. In: Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 11 (1902), H. 3, S. 205–212.
Gross, Otto: Die cerebrale Sekundärfunktion. Leipzig 1902.
Hamm, Peter: Die Zurückgebliebene. Etwas über Regina Ullmann. In: Allmende 28/29 (1990), S. 45–68.
Hurwitz, Emanuel: Otto Gross – ein Schizophrener? In: 2. Internationaler Otto Gross-Kongress: Burghölzli, Zürich 2000. Hg. v. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 63–75.
Hurwitz, Emanuel: Otto Gross. Paradies-Sucher zwischen Freud und Jung. Zürich 1979.
Jung, Christina: „Aber wir wollen Otto Gross wiederhaben." Eine Pressekampagne. In: Der Fall Otto Gross. Eine Pressekampagne deutscher Intellektueller im Winter 1913/14. Hg. v. ders. u. Thomas Anz. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 34–68.
Jung, Franz: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe [1923]. In: Otto Gross: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 125–148.
Jung, Franz: Biographisches und Bibliographisches [1921]. In: Otto Gross: Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe. Mit einem Textanhang von Franz Jung. Hg. u. kommentiert v. Kurt Kreiler. Frankfurt a. M. 1980, S. 132–136.
Kanz, Christine: Schriftstellerinnen und das Wissen um das Unbewusste: Mit Dokumenten von Lou Andreas-Salome, Franziska zu Reventlow, Regina Ullmann, Mechtilde Lichnowsky, Margarete Susman, Bess Brenck Kalischer, Mela Hartwig, Alice Rühle-Gerstel, Grete Meisel-Hess, Klara Blum, Else Lasker-Schüler. Marburg a d. Lahn [2]2014.
Kanz, Christine: Zwischen Wissen und Wahn. Otto Gross in den Metropolen Wien, Zürich, München, Berlin. In: Metropolenzauber – Sexuelle Moderne und urbaner Wahn. Hg. v. Gabriele Dietze u. Dorothea Dornhof. Wien/Köln/Weimar 2014, S. 149–169.
Kanz, Christine: Otto Gross als Objekt und Subjekt der Psychoanalyse. In: Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekte der Wissenschaften, 1880–1930. Preprint. Hg. v. Bettina Gockel u. Michael Hagner. Berlin 2004, S. 53–75.
Kanz, Christine: Geschlechterdifferenzen in Literatur und Psychoanalyse. Lou Andreas-Salomé, Margarete Susman, Franziska zu Reventlow und Regina Ullman im Dialog mit Sigmund Freud und Otto Gross. In: 1. Internationaler Otto Gross Kongress. Bauhaus-Archiv, Berlin 1999. Hg. v. Raimund Dehmlow u. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn/Hannover 2000, S. 142–166.
Kanz, Christine: Schriftstellerinnen um Freud und Gross. Literatur, Psychoanalyse und Geschlechterdifferenz. In: Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz. Hg. v. Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Christine Kanz. Würzburg 1999, S. 41–60.
Kluge, Friedrich: [Art.] Freitod. In: ders.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Erweiterte Auflage. Berlin/New York [23]1995, S. 285.
Koschorke, Albrecht: The Holy Family and its Legacy. Religious Imagination from the Gospels to *Star Wars.* New York 2003.
Küchenhoff, Bernhard: Otto Gross im Spannungsfeld von Psychiatrie und Psychoanalyse – aus dem Blickwinkel des Burghölzlis. In: 2. Internationaler Otto Gross-Kongress: Burghölzli, Zürich 2000. Hg. v. Gottfried Heuer. Marburg a. d. Lahn 2002, S. 49–75.
Lamott, Franziska: Die Kriminologie und das Andere. In: Kriminologisches Journal 20 (1988), H. 3, S. 168–191.

Levine, Donald N.: Simmel at a Distance. On the History and Systematics of the Sociology of the Stranger. In: Strangers in African Societies. Hg. v. William A. Shack u. Elliott P. Skinner. Berkeley/Los Angeles/London 1979, S. 21–36.
Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn. Leipzig 1887.
Michaels, Jennifer: Anarchy and Eros: Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers. New York/Bern/Frankfurt a. M. 1983.
Mosse, George L.: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. Frankfurt a. M. 1997.
Mühsam, Erich: Liebe, Treue, Eifersucht. Die Ansichten der Gräfin Franziska zu Reventlow. In: Die Aufklärung. Monatsschrift für Sexual- und Lebensreform 1 (1929), H. 10, S. 315–316.
Mühsam, Erich: Bemerkungen. Der Fall Groß. In: Kain Nr. 10, Januar 1914, S. 153 f.
Rilke, Rainer Maria: Briefwechsel mit Regina Ullmann und Ellen Delp. Frankfurt a. M. 1987.
Rosenbaum, Bent/Harly Sonne: The Language of Psychosis. New York 1980.
Stekel, Wilhelm: Zur Geschichte der analytischen Bewegung. Fortschritte der Sexualwissenschaft und Psychoanalyse. [Ohne Ortsangabe] 1923.
Tölle, Rainer: Psychiatrie. Berlin/Heidelberg [8]1988.
Ullmann, Regina: Die Konsultation [1907]. In: dies.: Erzählungen, Prosastücke, Gedichte in zwei Bänden. Zusammengestellt v. Regina Ullmann u. Ellen Delp. Neu hg. v. Friedhelm Kemp. München 1978, Bd. 2, S. 171–177.
Werfel, Franz: Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig [1920]. Eine Novelle. In: ders.: Gesammelte Werke. Erzählungen aus zwei Welten. Bd. 1. Stockholm 1948, S. 163–284.
Wübben, Yvonne: Verrückte Sprache. Psychiater und Dichter in der Anstalt des 19. Jahrhunderts. Konstanz 2012.

Ästhetik des Therapeutischen: (Erzähler-)Figuren auf der Suche nach Lösungen

Lucas Marco Gisi

Postdepressive Melancholie

Robert Walsers *Der Spaziergang* als Geschichte einer Genesung

Die Trauer führte //
dann so mich weiter
durch dunklen Gram,
bis wieder kam
ans Licht der Schreiter.[1]

1 Erzählen von Depressionen

Wie lässt sich die Erfahrung einer Depression in Worte fassen und schriftlich festhalten? Im depressiven Zustand stehen Antriebslosigkeit und gehemmte Kreativität dem Schreiben entgegen. Beim Schreiben über eine Depression handelt es sich dementsprechend, wie sich an den autobiographischen Berichten der letzten Jahrzehnte ablesen lässt, in der Regel um ein retrospektives Schreiben, das der Verarbeitung der eigenen Erkrankung oder als Hilfestellung für andere Betroffene dienen soll.[2] Gleichzeitig zielt die sprachliche Darstellung meist auf diesen Zustand der ‚Sprachlosigkeit'.[3] Judith Barkfelt hat anhand einer linguistischen Analyse der Metaphern zur Beschreibung von klinischen Depressionen aus den 1990er Jahren herausgearbeitet, dass mehr als die Hälfte der verwendeten Metaphern den Beginn der depressiven Episode und nur zehn

1 Robert Walser: Mutlos. In: ders.: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. 20 Bde., hg. von Jochen Greven. Frankfurt a. M. 1985–1986, Bd. 13, S. 52. Im Folgenden Sigle SW mit Band und Seitenzahl.

2 Vgl. Marcella Fassio: „Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern". Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre. In: Jahrbuch Literatur und Medizin 11 (2019), S. 13–41, hier S. 41.

3 Im Gegensatz zur Literatur verfügt der Film laut Jens Eder über Darstellungsmittel, durch die Zuschauer Aspekte einer Depression „*sinnlich mitempfinden*" können, die „durch sprachliche Metaphern nur *umschreibbar* oder imaginativ evozierbar" sind (Jens Eder: Depressionsdarstellung und Zuschauergefühle im Film. In: Emotionen in Literatur und Film. Hg. v. Sandra Poppe. Würzburg 2012, S. 219–245, hier S. 234).

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-005

Prozent die Gesundung beschreiben, und dies damit erklärt, dass das Schreiben selbst für die Gesundung steht und daher keiner bildlichen Darstellung bedarf.[4]

Unter den skizzierten Voraussetzungen erweist es sich als besonders aufschlussreich, Robert Walsers 1917 erschienene Erzählung *Der Spaziergang* als literarischen Bericht über die *Genesung* von einer Depression zu lesen, die sich bis heute einer Darstellung eher entzieht. Die Erkrankung ist in Walsers Erzählung als Vorgeschichte stark in den Hintergrund gedrängt. Weitgehend unbemerkt geblieben ist daher, dass es sich auch um ein Depressionsnarrativ handelt. Zwar hat sich Walser bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts literarisch mit der Depression beschäftigt, doch ist dies gegenüber seiner ironischen Auseinandersetzung mit der Modekrankheit der Neurasthenie u. a. im Prosastück *Nervös* (1916)[5] und seiner eigenen späteren Krankheitsgeschichte bisher wenig beachtet worden.

Es kann davon ausgegangen werden, dass Robert Walser selbst Erfahrungen mit Depressionen gemacht hat. Ich werde die Hinweise darauf kurz referieren, mich aber im Folgenden auf Walsers literarische Behandlung des Depressiven konzentrieren. Dabei werde ich auf das prekäre Glück der Walser'schen Figuren und die Beschreibung eines depressiven Zustands eingehen und mich dann im Hauptteil der Genesung und dem Leben *nach* der Krankheit in *Der Spaziergang* zuwenden. An Walsers Texten wird nicht bloß ablesbar, wie die Depression bereits Anfang des 20. Jahrhunderts das negative Pendant zum Ideal der Selbstverwirklichung wird, sie umreißen auch einen postdepressiven Zustand und weisen damit voraus auf eine durch (Selbst-)Therapierung geprägte Spätmoderne.

2 Biographische Spuren

Wenn Robert Walser unter dem Gesichtspunkt des Depressiven bisher nur am Rand betrachtet wurde, dann ist das gleichzeitig nachvollziehbar und erstaunlich. Nachvollziehbar, da Walsers Biographie und in der Folge auch die Forschung bestimmt wurden durch die 1929 gestellte Schizophrenie-Diagnose, die zur Folge hatte, dass der Autor 27 Jahre bis zu seinem Tod in Heilanstalten in-

4 Vgl. Judith Barkfelt: „Bilder (aus) der Depression". Metaphorische Episoden über depressive Episoden: Szenarien des Depressionserlebens. Konstanz 2003, S. 84–87.

5 Vgl. Peter Utz: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil". Frankfurt a. M. 1998, S. 53–89.

terniert wurde und literarisch verstummte. Erstaunlich hingegen, da Depressionen deutliche Spuren in Walsers Leben und Werk hinterlassen haben.

Zwar wurde hie und da konstatiert, dass Trauer und Melancholie den tieferen Grund für die lebensfreudige Naivität von Walsers Figuren und die verspielte Ironie seiner Texte bilden.[6] Die Depression selbst wurde hingegen eher als eine ‚Begleiterscheinung' behandelt.

Dabei scheint Walser Zeit seines Lebens immer wieder an Depressionen gelitten zu haben, zudem kommt eine hereditäre Vorbelastung durch die depressive Mutter verschiedentlich zur Sprache.[7] Die mutmaßlichen Phasen der Depression schlagen sich allerdings quellenmäßig v. a. als Lücken nieder, wenn Antriebshemmung und Leistungsunfähigkeit zu einem fast vollständigen Erliegen der Korrespondenztätigkeit führen. Zusammengenommen mit retrospektiven Äußerungen oder Aussagen Dritter werden das Schweigen bzw. das Fehlen von Zeugnissen als ein Symptom lesbar. Die wenigen Hinweise deuten darauf hin, dass die depressiven Episoden durch nicht bewältigte Enttäuschungserfahrungen ausgelöst wurden.[8]

Schlecht dokumentiert ist auch die Krise, die 1929 zur Internierung führte. In den überlieferten Briefen finden sich keine Hinweise auf ein psychisches Leiden. Walser durchlebt ab Mitte der 1920er Jahre die produktivste Phase seiner Schriftstellerlaufbahn, wie sich anhand der hinterlassenen Manuskripte feststellen lässt. Offenbar wird diese Textproduktion jäh unterbrochen, wie Walser zehn Jahre später gegenüber dem Schriftsteller Carl Seelig bemerkt und wie letzterer in dem Bericht über die gemeinsamen Wanderungen überliefert:

> Aber stellen Sie sich meinen Schrecken vor, als ich eines Tages von der Feuilletonredaktion des ‚Berliner Tageblatts' einen Brief bekam, in dem mir angeraten wurde, ein halbes Jahr lang nichts zu produzieren! Ich war verzweifelt. Ja, es stimmte, ich war total ausge-

---

6 Vgl. Per Brandt/Jens Hobus: Die Lust am Unendlichen: Melancholie und Ironie bei Robert Walser. In: Edinburgh German Yearbook 6 (2012), S. 113–134; Klaus-Michael Hinz: Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen. In: Robert Walser. Hg. v. Klaus-Michael Hinz u. Thomas Horst. Frankfurt a. M. 1991, S. 310–322.

7 So heißt es etwa in dem späten Mikrogramm-Gedicht *Nach dem heimatlichen Dorf(e)* (1924): „Von der Mutter her besaß er / ein Talent zur Schwermut." (Robert Walser: Aus dem Bleistiftgebiet. 6 Bde. Bd. 2. Hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M. 1985–2000, S. 308).

8 Nach Andreas Reckwitz wurde die Depression als Reaktion auf Erfahrungen dieser Art das „für die Spätmoderne emblematische Krankheitsbild" (Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017, S. 434. Vgl. hierzu auch ebd., S. 348 f., 433).

> schrieben. Totgebrannt wie ein Ofen. Ich habe mich zwar angestrengt, trotz dieser Warnung weiterzuschreiben. Aber es waren läppische Dinge, die ich mir abquälte.[9]

Der angesichts der Überproduktion geforderte Produktionsstopp fördert eine Überanstrengung zutage, mit der die schöpferische Produktivität in die totale ‚Entleerung' kippt – anschaulich kommt im Bild des Ofens das ‚Ausgebranntsein', das Burnout, zum Ausdruck.

Der renommierte Psychiater Walter Morgenthaler hielt 1929 in seinem *Ärztlichen Bericht* fest, er habe Walser „ausgesprochen deprimiert und schwer gehemmt" vorgefunden.[10] Er nennt mit der gedrückten Stimmung und dem Antriebsmangel die Symptome einer affektiven Störung. In der Krankengeschichte wird bei der Einweisung in die Heil- und Pflegeanstalt Waldau vermerkt, Walser sei seit mehreren Wochen arbeitsunfähig und „gemütlich deprimiert"; er habe „schon früher etwa an Depressionen gelitten".[11] Als definitive Diagnose wird dann aber offenbar bereits kurz nach der Einweisung in der Krankengeschichte „Schizophrenie"[12] vermerkt. Betrachtet man den ‚Fall' somit nicht ausgehend von der Diagnose, sondern von den Symptomen, so gewinnt man den Eindruck, Walser sei wegen Symptomen einer psychotischen Depression an eine Klinik überwiesen und dort als unheilbar Schizophrener interniert worden.

3 Die Rückseite des Glücks

In Walsers Texten begegnet man immer wieder dem Dichter, der vorgeblich als Commis arbeitet, und dem Commis, der eigentlich ein Dichter ist. Im Oszillieren zwischen tagträumendem Commis und ‚bürohaftem' Schreiber zeichnet sich eine Art Schriftstellerideal ab.[13] Der Commis steht für das Ordentliche ebenso

---

9 Carl Seelig: Wanderungen mit Robert Walser [1957]. Hg. v. Elio Fröhlich. Frankfurt a. M. 2013, S. 24.

10 Reproduziert in Bernhard Echte: Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M. 2008, S. 409.

11 Ebd., S. 413.

12 Ebd.

13 Vgl. Reto Sorg/Lucas Marco Gisi: „Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht." Zur Figur des Angestellten bei Robert Walser. In: Robert Walser: Im Bureau. Aus dem Leben der Angestellten. Hg. v. Reto Sorg u. Lucas Marco Gisi. Berlin 2011, S. 129–142, hier S. 139 f. In dem viel zitierten Brief an Max Rychner bezeichnet Walser sein zweistufiges Schreibverfahren (Entwurf mit Bleistift, Abschrift mit Tinte) als „büreauhafte[s] Abschreibesystem". Vgl. Robert Walser: Briefe. 3 Bde. Bd. 2. Hg. v. Peter Stocker u. Bernhard Echte. Berlin 2018, Nr. 758.

wie für das Außerordentliche,[14] er träumt, gleichzeitig nichts und alles zu sein. Auf dieser Potentialität gründet sein fragiles Glück, von ihr geht aber auch die ständige Gefahr des Selbstverlusts aus.[15] Walsers Commis droht es wie Herman Melvilles Verweigerer Bartleby zu ergehen, der deutliche Symptome einer Depression zeigt. Im Büro zeigen die Angestellten ein für den Melancholiker typisches Zeitempfinden. Besonders deutlich tritt diese Dehnung oder gar Stilllegung der Zeit in dem Prosastück *Ein Vormittag* hervor (vgl. SW2 114–121).[16] Der Bankangestellte Helbling, an dem das „Hervorstechende" ist, dass er „ein ganz, beinahe übertrieben gewöhnlicher Mensch" ist, vermag seine Trägheit lange hinter seiner Eitelkeit zu verbergen und so zu tun, als ob er arbeite (SW4 56–72, hier 56 f.). Am Schluss seiner, *Helblings Geschichte* muss er jedoch feststellen, dass er es nicht mehr schafft, rechtzeitig zur Arbeit zu erscheinen, und fragt sich, ob er krank sei. Walsers Angestellte orientieren sich offensichtlich an einem Künstlerideal der romantischen Selbstverwirklichung, das nach Andreas Reckwitz in der Spätmoderne den singularistischen Lebensstil der Mittelklasse bestimmen und als Folge eines Scheiterns daran die Depression als Krankheit hervorbringen wird.[17] Allerdings tun sie dies, und das ist der wesentliche Unterschied, vor allem in ihren Träumereien. Ihm „mangelt eigentlich alles", stellt Helbling fest und glaubt, seine Ängste überwinden zu können, wenn er den eigenen Defiziten mit dem vollständigen Verzicht auf jegliche Kultur und Gemeinschaft begegnen würde: „Ich könnte die Vorstellung haben, daß ich im Bett läge, ewig im Bett. Das wäre vielleicht das Schönste!" (SW4 72).

Die Todessehnsucht, in die Antriebshemmung und Versagensängste des ‚normalen' Angestellten münden, lässt sich hier mit der Vorstellung der Schönheit des ewigen Schlafs noch ins Ästhetische wenden. Dem Dichter gelingt dies in einem anderen Prosastück nicht mehr. Der Text *Frau Wilke* reflektiert Walsers zunehmende Niedergeschlagenheit, die 1913 in einem depressiven Rückzug

14 Vgl. Hubert Thüring: Der Commis, der Räuber und ihre Geschwister. Robert Walsers erkenntnispoetische Figuren erkunden die Normalität. In: Literatur des Ausnahmezustands (1914–1945). Hg. v. Cristina Fossaluzza u. Paolo Panizzo. Würzburg 2015, S. 45–67, hier S. 56–60.

15 Vgl. Sorg/Gisi: „Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht.", S. 141 f.

16 Hubertus Tellenbach spricht mit Bezug auf entsprechende psychiatrische Forschungen und unter Rückgriff auf Kierkegaard von der Remanenz als Charakteristikum des melancholischen Typus: Die Zeitlichkeit des Daseins sei entscheidend verändert, in dem Sinn, dass „jenes dem Menschen wesentliche, in die Zukunft sich erstreckende Sich-entfalten und Sich-verwirklichen stagniert" (Hubertus Tellenbach: Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin 1974, S. 128 f.). Zum Zeitempfinden des Melancholikers in Walsers Roman *Jakob von Gunten* vgl. Hinz: Wo die bösen Kinder wohnen, S. 312 f.

17 Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten, S. 285–289, 434.

resultiert. Zwar hatte Walser, als er 1905 nach Berlin kam, schnell Zugang zu den wichtigsten literarischen und künstlerischen Kreisen gefunden und innerhalb von drei Jahren drei Romane veröffentlicht. Dennoch war es ihm nicht gelungen, sich in Berlin als Schriftsteller zu etablieren und im Großstadtleben gesellschaftlich Fuß zu fassen.[18]

Die materiell und zunehmend auch psychisch schwierige Situation lässt sich anhand des Prosastücks *Frau Wilke* nachvollziehen, das zuerst 1915 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen ist.[19] Der Ich-Erzähler mietet ein Zimmer außerhalb der Stadt (Berlin), da er sich „ungewöhnlich müde", „[a]llen Suchens und Tastens überdrüssig, herabgestimmt und mißmutig" (SW6 99) fühlt und nach Ruhe sehnt. Tagelang liegt er im Bett:

> Mit mir stand es nicht gut. Verfall umgab mich. Ich lag wie in Schwermut; kannte mich, fand mich nicht mehr. Alle meine ehemals klaren, heiteren Gedanken schwammen in düsterer Verworrenheit und Unordnung. Das Bewußtsein lag mir wie zerschmettert vor den trauernden Augen. Die Gedanken- und Gefühlswelt durcheinandergeworfen. Alles tot, leer und hoffnungslos vor dem Herzen. Keine Seele und keine Freude mehr, und zu erinnern vermochte ich mich nur noch schwach, daß es Zeiten gab, wo ich fröhlich und mutig, gutherzig und zuversichtlich, gläubig und glücklich war. Wie schade, wie schade! Vor und neben dem Kopf und rings herum nicht eine Spur von Aussicht mehr. (SW6 101 f.)

Walser beschreibt eine Dissoziation von Gedanken und Gefühlen, die als Ich-Verlust erlebt wird. Das Ich vermag keine affektive Beziehung zur Außenwelt, aber auch zu seiner Gedankenwelt und seinen Erinnerungen mehr aufzubauen. Alain Ehrenberg nennt die Depression eine „Pathologie der Zeit (der Depressive hat keine Zukunft) und der Motivation (der Depressive hat keine Energie [...])" und bezeichnet damit ziemlich genau die beiden Wahrnehmungen, die Walser in dem Text beschreibt.[20] Vor der „beginnende[n] Verzweiflung" (SW6 102) retten den Erzähler des Prosastücks Spaziergänge in den Wald.

Das Prosastück *Frau Wilke* hat Walser später in die Sammlung *Poetenleben* aufgenommen. Dort steht es vor dem *Zimmerstück*, einem Text über einen verzweifelt nach einem Stoff suchenden Schriftsteller, der seinen Gegenstand in einem herabfallenden Nagel findet, an dem ein abgenutzter Regenschirm hängt (vgl. SW6 104–106). Mit dem Bild von etwas Schwachem, das etwas Schwaches

---

18 Vgl. Bernhard Echte: In Berlin. In: Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 24–30.

19 Die Situation wird auch aufgegriffen im Prosastück *Frau Scheer*, insbes. SW16, S. 289–291, 296 f.

20 Vgl. Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004, S. 279.

stützt, gelingt es dem Schriftsteller nicht nur, einen Text zu verfassen, sondern er findet auch aus seiner Verzweiflung heraus.

Mit dem Spazieren und der Versenkung in die Welt der Dinge deutet Walser zwei Möglichkeiten an, die Niedergeschlagenheit und die Arbeitsunfähigkeit zu überwinden. Charakteristisch für Walser ist, dass diese ‚Selbstheilungsversuche' performativ realisiert werden, indem sie selbst zu Textverfahren werden. Solche therapeutischen Ansätze und literarischen Verfahren greift Walser in der Erzählung *Der Spaziergang* auf.

4 Tomzack und der schwarze Hund

Gegenüber Carl Seelig berichtete Walser, er sei „aus Not" von Berlin in die Schweiz zurückgekehrt und Biel sei für ihn „gleichsam ein Erholungsheim gewesen, um sich nach den Berliner Großstadtstrapazen wieder zu kräftigen".[21] Mit der Erzählung *Der Spaziergang*, 1917 im Huber Verlag in Buchform erschienen und später überarbeitet in den Band *Seeland* (1919) aufgenommen, gelingt es Walser erstmals nach seiner Rückkehr wieder, einen längeren zusammenhängenden Text zu veröffentlichen. Der Text setzt ein mit der Mitteilung des Erzählers, dass er „eines schönen Vormittags" (SW5 5–77, hier 7) zu einem Spaziergang aufgebrochen sei. Damit greift der Text gleich zu Beginn die dokumentarische Form des Berichts auf. Indem er auf die Straße tritt, verwandelt sich der düster über einem leeren Blatt Brütende in einen glücklichen Abenteurer: „Alle Trauer, aller Schmerz und alle schweren Gedanken waren wie verschwunden, obschon ich einen gewissen Ernst, als Klang, noch immer vor mir und hinter mir lebhaft spürte." (SW5 7 f.) Die Schwermut ist nicht weg, sie ist lediglich „wie verschwunden" und klingt als Echo aus der Vergangenheit und aus der Zukunft nach.[22] Die „schweren Gedanken" drücken auf die Stimmung des Aufbrechenden. Einer vermeintlichen Schauspielerin eröffnet der Erzähler später die Beweggründe für seine Rückkehr „in diese Gegend" und erzählt ihr die Geschichte seiner Genesung:

---

21 Seelig: Wanderungen mit Robert Walser, S. 11, 106, vgl. auch S. 23. Auch in *Heimkehr im Schnee* wird die Rückkehr als Überwindung eines Zustands der Krankheit und Wiedererlangen von „Mut und Zuversicht" (SW16 301–305, hier S. 305) geschildert.

22 Vgl. Jörg Kreienbrock: Kleiner, Feiner, Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers. Zürich 2010, S. 51 f.

> Ich bin vor einiger Zeit in diese Gegend aus kalten, traurigen, engen Verhältnissen, krank im Innern, ganz und gar ohne Glauben, ohne Zuversicht und Zutrauen, ohne jegliche schönere Hoffnung hergekommen, mit der Welt und mit mir selber entfremdet und verfeindet. [...] Ich atmete hier wieder ruhiger und freier – und wurde wieder ein schönerer, wärmerer, glücklicherer Mensch. Die Befürchtungen, die mir die Seele erfüllten, sah ich nach und nach verschwinden; Trauer und Öde im Herzen und die Hoffnungslosigkeit verwandelten sich allgemach in heitere Befriedigung und in einen angenehmen, lebhaften Anteil, den ich von neuem fühlen lernte. Ich war tot, und jetzt ist es mir, als habe mich jemand gehoben und gefördert. (SW5 24)

Geschildert wird der Übergang von der Selbstentfremdung zu einer Anteilnahme am Leben. Mit dem Ortswechsel erfolgt eine Rückkehr ins Leben; der resignierten Bewegungslosigkeit wird das lustvolle Gehen entgegengesetzt.[23] Die psychische Krankheit wird als Entfremdung und Feindschaft gegenüber der Welt und sich selbst beschrieben. In der Schilderung findet sich somit die von Sigmund Freud beim Melancholiker festgestellte „außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls, eine großartige Ichverarmung" wieder.[24] In der zweiten Fassung der Erzählung für den Band *Seeland* werden der Vergleich des Krankheitszustands mit dem Tod und die Genesung als Auferstehung weiter akzentuiert: „Ich war wie tot; jetzt aber ist mir, als wenn ich gehoben, gefördert, oder nur eben erst aus dem Grabe aufgestanden und wieder lebendig geworden sei." (SW7 9) Zu dieser Wiederbelebung, d. h. um eine sinnliche Verbindung zur Welt herzustellen, bedürfe es des Spazierens; denn wie der Erzähler lapidar festhält: „Ohne Spazieren wäre ich tot [...]." (SW5 50) Die Vorstellung, dass das Spazieren gegen Depressionen hilft, ist bis heute populär geblieben und konnte auch wissenschaftlich belegt werden.[25]

---

23 Vgl. Guido Stefani: Spaziergang und Resignation. In: Robert Walser. Dossier Literatur 3. Zürich/Bern 1984, S. 89–94, hier S. 93. Dass es sich um einen Heilungsprozess handelt, wird in der zitierten Passage durch die Steigerungsform ‚glücklicherer' statt ‚glücklich' angedeutet.

24 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913–1917. Hg. v. Anna Freud. London 1946, S. 428–446, hier S. 431.

25 Vgl. etwa die Studie von Marc G. Berman u. a.: Interacting with nature improves cognition and affect for individuals with depression. In: Journal of Affective Disorders 140 (2012), S. 300–305. Bereits in Zedlers *Universal-Lexicon* wird im Artikel ‚Schwermuth, Schwermüthigkeit, Melancholey' empfohlen: „Man muß dergleichen Patienten die Bewegungen des Leibes mit Spatzirengehen, Reiten und Fahren, fleißig anrathen [...]". Vgl. *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* [...]. 64 und 4 Suppl.-Bde. Hg. v. Johann Heinrich Zedler. Halle/Leipzig 1732–1754, Bd. 36, Sp. 474. Zum Spazieren als Therapie vgl. Lucas Marco Gisi: „Uns ist es nun einmal beschieden, spazieren zu gehen". Zu Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser*. In: „Spazieren muß ich unbedingt". Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 199–211, hier S. 207–211.

Der Selbstheilungsversuch des Spaziergängers wird jäh unterbrochen, als ihm „ein Ungeheuer, ein Ungetüm“ entgegenkommt, das

> [...] mir die helle lichte Straße fast völlig verdunkelte, ein lang- und hochaufgeschossener unheimlicher Kerl, den ich leider nur allzu gut kannte, ein höchst sonderbarer Geselle, nämlich der Riese Tomzack. [...] Seine trauervolle, schauervolle Erscheinung, sein tragisches, ungeheures Wesen flößte mir Schrecken ein und nahm alle gute, schöne und helle Aussicht und alle Froheit und Freude von mir weg. Tomzack! Nicht wahr, lieber Leser, der Name allein klingt schon nach schrecklichen und schwermütigen Dingen. [...] Aus seinen großen Augen brach ein Glanze von Überwelten- oder Unterwelten-Gram. Ein unendlicher Schmerz sprach aus seinen müden schlaffen Bewegungen. (SW5 28 f.)

Trauer und Schwermut, Schrecken und Schmerz sprechen aus der unheimlichen Erscheinung und gehen auf den eben noch freudig Gestimmten über. Diesem ist der Riese Tomzack zugleich fremd und nur zu gut bekannt. Die geheimnisvolle Figur hat bis heute unterschiedliche Deutungen erfahren als Alter Ego des Spaziergängers,[26] Abspaltung des Autors bzw. Erzählers,[27] unheimlicher Doppelgänger im Sinne Freuds,[28] Trauma,[29] „Zarathustras Schatten“,[30] „Wortlosigkeit“ und damit „Kehrseite“ des Schriftstellers[31] oder Irritation des Schreibprozesses, die ‚umschrieben‘ werden muss.[32] Gemäß Bernhard Echte kann die

26 Vgl. Reto Sorg: Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘. Robert Walsers *Spaziergang* als Ich-Novelle. In: „Spazieren muß ich unbedingt“. Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 1–15, hier S. 9.

27 Vgl. Anne Fuchs: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993, S. 55. Nagi Naguib: Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur. München 1970, S. 161.

28 Vgl. Peter Utz: „Eigentümlich, zwiefach, übertragen“. Figuren des Fremden bei Robert Walser. In: Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur. Hg. v. Corina Caduff. Zürich 1997, S. 18–35, hier S. 23 f.

29 Vgl. Elmar Locher: Ausgestellte Haltungen. Robert Walsers *Der Spaziergang*. In: Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne. Hg. v. Isolde Schiffermüller. Innsbruck u. a. 2001, S. 207–231, insbes. S. 210, 212, 226.

30 Utz: Tanz auf den Rändern, S. 175 f. Vgl. hierzu auch Martin Roussel: Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne. In: Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Hg. v. Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein. Bielefeld 2009, S. 363–400; Bastian Strinz: Robert Walsers Prosastücke im Lichte Friedrich Nietzsches. Ein poetologischer Vergleich. Berlin/Boston 2019, S. 67–89, spricht von „Zarathustra-Miniaturen“ in Walsers Erzählung.

31 Vgl. Michail Schischkin: Walser und Tomzack. In: Robert Walser: Der Spaziergang. Mit 16 Holzschnitten von Christian Thanhäuser. Nachwort v. Michail Schischkin. Berlin 2018, S. 97–117.

32 Vgl. Beat Bichsel: Augen-Blicke des Schreibens. Zur Poetik des Visuellen in der Schreibszene Robert Walsers. Basel 2020, S. 205–220.

Erscheinung als „Allegorie der Depression und Glücksverlassenheit" gelesen werden.[33] Bezeichnenderweise wird Tomzack im Text selbst ein „Phantom" genannt (SG 30) – bezeichnend, da der Begriff ‚Phantom' in der Psychoanalyse für eine Hervorbringung der Imagination steht, mit der eine durch die Verdrängung geschaffene Lücke besetzt wird.[34] Der Riese steht in diesem Sinn zugleich für das abjekte Fremde wie für die eigenen Abgründe. Tomzack droht, sich dem Genesenden als ‚Phantomschmerz' der überwunden geglaubten Depression immer wieder in den Weg zu stellen.

In Walsers Text findet sich eine weitere, weitverbreitete Metapher für die Depression. In ähnlicher Weise wie der Riese stellt sich der schwarze Hund dem Spaziergänger in den Weg, kann aber von diesem gebändigt werden. Gilt der Hund generell als Attribut des Melancholikers, so wird der schwarze Hund ab dem 17. und 18. Jahrhundert zur Metapher für Melancholie und Depression, die sich u. a. über Samuel Johnson seit dem 19. Jahrhundert durchsetzt und auch im 20. Jahrhundert, insbesondere durch Winston Churchill – literarisch verarbeitet in Michael Köhlmeiers Roman *Zwei Herren am Strand* (2014) –, populär bleibt.[35]

Im Verlauf des Spaziergangs beobachtet der Erzähler gleich mehrere „kleine hübsche Hundeszene[n]" (SW5 19). Relativ am Anfang trifft der Spaziergänger auf einen Hund, der „quer mitten auf der Straße, die ich an und für sich schön fand und liebte" (SW5 19), liegt, lässt sich aber dadurch nicht vom Weg abbringen. Die Begegnung veranlasst ihn, stattdessen eine weitere Szene zu beschreiben, nämlich, wie ein „großer, aber durchaus drolliger, humorvoller, ungefährlicher Kerl von Hund" ein Kind betrachtet, das „vor Angst jämmerlich brüllte" (SW5 19). Weicht der Erzähler also der ersten eigenen Begegnung mit einem Hund aus, so kann er nun durch die Verschiebung allfälliger eigener Ängste auf ein kindliches Gegenüber aus sicherer Distanz die Harmlosigkeit des Hundes erkennen. Die eigentliche Begegnung mit dem „guten, ehrlichen, kohlrabenschwarzen Hund, der am Weg lag", folgt dann gleichsam gespiegelt gegen Ende der Erzählung. Der Erzähler hält eine „spaßhafte Ansprache" und wirft dem Hund vor, ein „ruppiger Gesell" zu sein, da es ihm „scheinbar gänzlich unbelehrtem und unkultiviertem Burschen" nicht eingefallen sei, ihn zu grü-

33 Bernhard Echte: „Hölderlin'sche Schicksalsfortsetzungen". In: Recht & Psychiatrie 21 (2003), H. 2, S. 85–97, hier S. 89.

34 Vgl. Sigrid Weigel: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hg. v. Doris Kolesch u. Sybille Krämer. Frankfurt a. M. 2006, S. 16–39, hier S. 32 f.

35 Vgl. Nerea Vöing: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2019, S. 117–146, insbes. S. 133–135, wie auch ausführlich den Beitrag von Ella Margaretha Karnatz im vorliegenden Band.

ßen – ihn, „der volle sieben gute Jahre lang in der Welt- und Hauptstadt gelebt" habe und dort ausschließlich mit „gebildeten Menschen" verkehrt sei (SW5 65). Allfällige, ins Gegenüber projizierte Selbstzweifel an dem in Berlin Geleisteten wie an der eigenen Kultiviertheit werden humoristisch aufgelöst. Während der Erzähler dem menschenfeindlichen Tomzack noch ängstlich ausweichen muss, scheut er nun den Weg am kulturlosen Hund vorbei nicht mehr. Er findet sogar Gefallen an dem Hund, der „unbeweglich wie ein Monument" bleibt und den Redner lediglich „fröhlich anblinzelte" (SW5 65). Der bedrohliche schwarze Hund der Depression wird durch den Humor domestiziert.

Eine besondere Herausforderung für die Deutung von Walsers Text bildet die Stelle, die als „Höhepunkt" und „Zentrum" des Spaziergangs, aber auch als Wendepunkt innerhalb der Erzählung bezeichnet wird (SW5 55). Der Spaziergänger muss mit einer Gruppe von Leuten vor der Schranke eines Bahnübergangs warten, während ein Eisenbahnzug mit Soldaten vorbeifährt. Es ist das einzige Mal, dass der einsame Spaziergänger für einen kurzen Moment Teil einer Gemeinschaft wird. Der auf den „Höhepunkt" folgende Tagtraum verdichtet sich zur Vision und schließlich zu einer Epiphanie, die als „Parallelstelle" zur Begegnung mit Tomzack angelegt ist.[36] Während sich Wahrnehmung, Erinnerung und Traum vermischen, verändert sich das Verhältnis des Spaziergängers zur Zeit. Depressionen sind nach Michael Theunissen durch das Leiden unter der „Herrschaft der Zeit" bestimmt, d. h. Zeit wird als durch die Vergangenheit determiniert und als versperrte Zukunft erlebt.[37] Von genau diesem Leiden ist Walsers Spaziergänger in dem entscheidenden Moment befreit („Die Zukunft verblaßte, und die Vergangenheit zerrann." [SW5 56]). An seine Stelle tritt ein ganz in der Gegenwart aufgehendes Zeiterleben („Ich glühte und blühte selber im glühenden, blühenden Augenblick." [SW5 56]). Durch diese Befreiung verwandelt sich der Spaziergänger, was – liest man Walsers Erzählung als Depressionsnarrativ – bezogen auf die gesamte Geh- und Textbewegung soviel heißt wie, der Kranke findet sich als Genesener wieder. „Ich war nicht mehr ich selber, war ein anderer und doch gerade darum erst recht wieder ich selbst." (SW5 57)

Mit dem Bahnübergang ist sinnbildlich der Punkt erreicht, an dem der Spaziergang nicht mehr „immer schöner, reicher und größer" (SW5 55) werden kann und ein Zurücksinken beginnt: „Ich ahnte bereits etwas vom beginnenden sanften Abendabhang. Etwas wie goldene Wehmutwonne und süßer Schwer-

---

36 Sorg: Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit', S. 8 f.

37 Vgl. Michael Theunissen: Melancholisches Leiden unter der Herrschaft der Zeit. In: ders: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt a. M. 1991, S. 218–281.

mutzauber hauchte wie ein stiller, hoher Gott umher.“ (SW5 55) Die Bewegung führt zwar zurück zum Ausgangspunkt, jedoch nicht zurück in den Zustand depressiver Erstarrung. Die Depression – mit Susan Sontag verstanden als „melancholy minus its charms“[38] – scheint umgekehrt durch den Spaziergang von ihren pathologischen Symptomen befreit und verwandelt in „goldene Wehmutwonne und süße[n] Schwermutzauber“, in die süße Melancholie der romantischen Tradition.[39]

Nach dem Ende des Tagtraums greift der Erzähler den Faden wieder auf und setzt seinen Bericht auf eine höchst seltsame Weise fort: „Falls ich nicht krank, sondern gesund und munter *bin*, was ich hoffe und woran ich nicht zweifeln will, *kam* ich, indem ich behaglich weiterging, vor ein ländliches Friseurgeschäft“ (SW5 59).[40] An keiner Stelle im ganzen Text wird die Nahtstelle, die Erleben und Erzählen zusammenhält, so deutlich sichtbar wie hier. Irritierend ist die Verschränkung der beiden Zeitebenen, Präsens und Präteritum, durch die die Aussage darin besteht, dass das Weitergehen des Spaziergängers nicht von dessen Gesundheit, sondern von derjenigen des Erzählers abhängt. Was auf den ersten Blick paradox erscheint, erweist sich als Kern von Walsers Text: Der Erzähler muss sich durch den Spaziergang von seiner Krankheit erholen, um von diesem Spaziergang erzählen zu können. *Der Spaziergang* ist das Narrativ einer Genesung, wie der Erzähler durch dessen Niederschrift bezeugt.

Die Einsamkeit als Los des romantischen Melancholikers wird am Schluss des Spaziergangs nochmals auf die Probe gestellt, als sich der Spaziergänger – „infolge gewisser umfassender Ermüdung“ (SW5 74 f.), wie er vermutet – das Bild eines geliebten Mädchens vergegenwärtigt. „Selbstanklagen machten mir urplötzlich das Herz schwer.“ (SW5 75) Gegen das Aufkommen einer depressiven Stimmung versucht sich der Spaziergänger zur Wehr zu setzen, indem er Blumen sammelt. Dies bewegt ihn allerdings dazu, das Sammeln – gemäß Sontag und Walter Benjamin die typische Beschäftigung des Melancholikers[41] – als solches in Frage zu stellen:

---

38 Susan Sontag: Illness as Metaphor. New York 1978, S. 50.

39 Vgl. Charlotte Jurk: Der niedergeschlagene Mensch. Depression. Eine sozialwissenschaftliche Studie zu Geschichte und gesellschaftlicher Bedeutung einer Diagnose. Diss. rer. soz. Universität Gießen 2005, http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/2711/pdf/JurkCharlotte-2006-02-13.pdf, S. 22 f. (Letzter Zugriff: 15.09.2021).

40 Herv. L. M. G.

41 Vgl. Susan Sontag: Im Zeichen des Saturn [1978]. In: dies.: Im Zeichen des Saturn. München/Wien 1981, S. 125–146; Samuel Frederick: The Walker as Collector. In: „Spazieren muß ich unbedingt“. Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 141–152, hier S. 146–151.

> „Warum sammle ich hier Blumen", fragte ich mich und schaute nachdenklich zu Boden, und der zarte Regen vergrößerte meine Nachdenklichkeit, die er bis zur Trauer steigerte. [...] Wie eine Schaubühne voll dramatischer Szenen öffnete sich mir das vorübergegangene Leben, und ich mußte über meine zahlreichen Schwächen, über alle Unfreundlichkeiten und Lieblosigkeiten, die ich hatte fühlen lassen, unwillkürlich staunen. (SW5 75)

Die Vorstellung des Mädchens wird verdrängt von dem Gegenbild des „alten, müden, armen, verlassenen Mann[es]", der im Sterben liegt (SW5 75). Auch dieses Bild legt sich schwer auf die Stimmung des Spaziergängers, der sich – „gewissermaßen erschöpft" – vergegenwärtigt, dass er ein „armer Gefangener" zwischen Himmel und Erde sei, für den es keinen anderen Weg als den ins „Grab" gebe (SW5 76). Ein letztes Mal kehrt die Erinnerung an das Mädchen zurück, das dem Spaziergänger nicht folgen wollte und ihn verließ. Dies führt diesen zu der aufgeworfenen Frage zurück, mit der Walsers Erzählung endet: „Wozu dann die Blumen? ‚Sammelte ich Blumen, um sie auf mein Unglück zu legen?' fragte ich mich, und der Strauß fiel mir aus der Hand. Ich hatte mich erhoben, um nach Hause zu gehen; denn es war schon spät, und alles war dunkel." (SW5 77)[42]

Mit den vergebens gesammelten Blumen greift Walser ein Motiv aus Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) auf, mit dem früh im Text Werthers Melancholie versinnbildlicht wird.[43] Muss aufgrund dieses Bezugs auf Werthers „Krankheit zum Tode"[44] der Schluss von Walsers Erzählung als angekündigter Suizid gelesen werden? Das Blumensammeln, d. h. das Sammeln von Eindrücken, erscheint sinnlos (wie das Versammeln von Texten zu einem Florilegium),[45] aber nur – und dies ist die entscheidende Einschränkung –, wenn damit das eigene „Unglück" oder Grab geschmückt werden soll. Indem der Spaziergänger seinen Weg fortsetzt, verabschiedet er sich nicht bloß ins Leben,

42 Martin Roussel bemerkt dazu, dass das Erzähl-Ich in die Dunkelheit zurückkehrt und um der Dunkelheit zu entkommen, die Frage beantworten können müsste. Vgl. ders.: M. R.: Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie. Basel/Frankfurt a. M. 2009, S. 185.

43 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 6. Hg. v. Erich Trunz. Frankfurt a. M. 1998, Bd. 6, S. 44 f.: „Ich [...] pflücke Blumen am Wege, füge sie sehr sorgfältig in einen Strauß und – werfe sie in den vorüberfließenden Strom und sehe ihnen nach, wie sie leise hinunterwallen." Auf diese Stelle hat mich freundlicherweise Marcella Fassio aufmerksam gemacht. Im zweiten Buch beneidet Werther einen psychisch erkrankten erfolglosen Blumen-Sammler, da dieser im Gegensatz zu ihm noch über die Hoffnung verfüge, welche zu finden (vgl. ebd., S. 88–90).

44 Goethe: Werke, S. 48.

45 Auf das Blumensammeln als Allegorie des Schreibens verweist Christiaan L. Hart-Nibbrig: Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt a. M. 1987, S. 162.

sondern auch von einer romantischen Tradition der Melancholie, mit der die eigene Krankheit abgedeckt wird.

Diese Deutung lässt sich weiter plausibilisieren, indem man sich in Erinnerung ruft, dass für den unheimlichen Doppelgänger des Spaziergängers, den Riesen Tomzack, dasselbe wie für den Spaziergänger gilt:[46] „[Der Riese Tomzack] starb jeden Augenblick und vermochte dennoch nicht zu sterben. Kein Grab mit Blumen gab es für ihn." (SW5 29) Tomzack ist ‚zeitlos' und heimatlos und daher zu ewiger Wanderschaft gezwungen. Der Spaziergänger hingegen ist dem Zeitregime der Endlichkeit unterstellt und kann „nach Hause" (SW5 77) gehen. Trotzdem gibt es auch für ihn, jedenfalls im Leben, keine Erlösung, er kann lediglich auf eine Genesung hoffen. Tomzack wird den Spaziergänger, der ihm erst noch ausweichen zu können glaubte, weiterbegleiten – die Depression bleibt auch im postdepressiven Zustand als Phantom präsent.

5 Heilung oder Genesung?

Obwohl die Verarbeitung einer psychischen Krise den autobiographischen Hintergrund bilden dürfte, bleibt Walsers Erzählung nicht darauf bezogen, sondern kann in einem allgemeineren Sinn als Suche nach einem postdepressiven Zustand der Versöhnung mit sich und der Welt gelesen werden. Auffallend ist, dass der Depression mit Kreativität zu begegnen versucht wird,[47] wobei sich Walsers digressives und selbstreflexives Erzählen wie eine produktive literarische Bewältigung von Entscheidungshemmungen ausnimmt.

Darüber hinaus ist eine über das individuelle Schicksal hinausweisende Dimension auszumachen, wenn man bedenkt, dass die Katastrophe des Ersten Weltkriegs den immer wieder durchscheinenden Hintergrund des Textes bildet.[48] Deren Tragweite wird ermessen, indem individuelle und geschichtliche Krise zusammengedacht werden. Es wäre in diesem Sinn verkehrt, Walsers

46 Samuel Frederick betont ebenfalls die Parallelität zwischen dem Spaziergänger und Tomzack: Der Spaziergänger behaupte sich letztlich nicht *gegen* Tomzack, sondern gehe seinen Weg *mit* diesem weiter. Vgl. Frederick: The Walker as Collector, S. 151 f.

47 Kreative Tätigkeiten gegen Depressionen wenden auch Charlie Chaplin und Winston Churchill in Michael Köhlmeiers Roman *Zwei Herren am Strand* (2014) an. Vgl. hierzu den Beitrag von Ella Margaretha Karnatz im vorliegenden Band.

48 Vgl. Peter Utz: Helvetische Heroik im Huber-Verlag: Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. v. Karl Wagner, Stephan Baumgartner u. Michael Gamper. Zürich 2014, S. 81–98, hier S. 92–96.

Hinwendung zur Natur als eskapistischen Rückzug auf sich selbst zu werten. Friedrich Balke hat jüngst Walsers *Spaziergang* und insbesondere dessen Dramatisierung in Siobhan Davies' und David Hintons Experimentalfilm *All This Can Happen* (2012) dahingehend interpretiert, dass hier die Verletzungen des Krieges, die in den Bewegungen der Geheilten auf unheimliche Weise nachschwingen, vorgeführt würden.[49] In diese Sichtweise lässt sich auch die von der Forschung immer wieder diskutierte Tatsache integrieren, dass der Riese Tomzack an einer Stelle als „Übermensch" bezeichnet wird und somit auch für die Monstrosität des Krieges steht, der als Folge einer von Friedrich Nietzsche beschworenen Überwindung einer müde gewordenen Moderne droht.[50]

Meine Lektüre des *Spaziergangs* als Genesungsgeschichte möchte ich abschließend mit zwei der einflussreichsten Walser-Deutungen engführen. In ihrem erstmals 1982 erschienenen Aufsatz *Walser's Voice* schlägt Susan Sontag eine sehr allgemein gehaltene psychologische Lesart vor, die im Detail nicht so leicht nachzuvollziehen ist:

> Walsers Leben illustriert die Rastlosigkeit einer bestimmten Art von depressivem Temperament; dementsprechend war er fasziniert von Stasis und von der Art und Weise, wie Zeit sich ausdehnt und verbraucht wird, und er verbrachte einen Großteil seines Lebens damit, obsessiv Zeit in Raum zu verwandeln: seine Spaziergänge. Sein Werk spielt mit der entsetzten Vision eines Depressiven von Endlosigkeit: es ist ganz und gar Stimme – die sich fort und fort in Grübelei, Konversation, Abschweifungen ergeht.[51]

Sontag konstatiert eine für das depressive Temperament charakteristische Spannung zwischen der gefühlten Unruhe und einer imaginierten Zeitdehnung. Tatsächlich haben neuere Studien bestätigt, dass das subjektive Zeitempfinden von Depressiven verändert ist und sie den Verlauf von Zeit langsamer erleben.[52] Dem unaufhaltsamen Lauf der Zeit hielten Walsers Texte eine alles umfassende Stimme entgegen, außerhalb von der es nichts mehr gebe. Das Mittel dazu sei, so Sontag, die obsessive Verwandlung von Zeit in Raum, also motivisch das ungerichtete Spazieren und formal das erzählende Einholen dieser umherschweifenden Bewegung durch die Digression. In Walsers Erzählung wird dies

49 Vgl. Friedrich Balke: Spaziergänge 1917, 2012. Robert Walsers operative Archive. In: An den Grenzen der Archive. Hg. v. Peter Bexte, Valeska Bührer u. Stephanie Sarah Lauke. Berlin 2016, S. 127–150.

50 Vgl. Roussel: Der Riese Tomzack, S. 381 f.

51 Susan Sontag: Walsers Stimme [1982]. In: dies.: Worauf es ankommt. Essays. München/Wien 2005, S. 125–128, hier S. 126.

52 Vgl. etwa Sven Thönes/Daniel Oberfeld: Time perception in depression: A meta-analysis. In: Journal of Affective Disorders 175 (2015), S. 359–372.

noch ‚handfester' gemacht durch die Analogie von Spazieren und Schreiben, die beide Zeit in Raum übersetzen.[53]

Was Sontag mit der Verwandlung von Zeit in Raum genau meint, lässt sich über ihren 1978 unter dem Titel *Im Zeichen des Saturn* erschienenen Essay zu Walter Benjamin erschließen. Darin arbeitet sie die Melancholie als Benjamins Leben und Werk bestimmende Erfahrung heraus. Seine Schriften durchziehe die Sehnsucht nach einer Umwandlung von Zeit in Raum, wie es besonders deutlich in Benjamins „Kunst des Verirrens" zum Tragen komme, denn: „Für den unterm Saturn Geborenen ist Zeit das Medium des Zwanges, der Unangemessenheit, der Wiederholung, der bloßen Erfüllung. In der Zeit ist man nur, was man ist und immer war. Im Raum kann man jemand anderer sein."[54] Die Eindimensionalität der Zeit lasse sich auflösen in die Weite des Raums, mit allen seinen Möglichkeiten, sich zu verlieren. Zu viele Wahlmöglichkeiten zu haben, könne sich aber beim Melancholiker angesichts von dessen Entscheidungsunfähigkeit auch fatal auswirken. Der Zugang des Melancholikers zur Außenwelt laufe – so auch in Benjamins Fall – über die Dinge, in denen die Zeit stillgestellt und in diesen gleichsam räumlich geworden ist.[55] Auch Walsers Erzählung kulminiert in einer Hinwendung zu den alltäglichen Dingen, wobei diese Forderung vom Erzähler explizit erhoben und durch die Erzählung performativ umgesetzt wird: Durch „[t]reues, hingebungsvolles Aufgehen und Sichverlieren in die Gegenstände" (SW5 51 f.) könne man vom Leiden an sich selbst ablenken.

„Walsers Kunst befasst sich mit Depression und Schrecken, um sie schließlich (zumeist) hinzunehmen – sie zu ironisieren, zu lindern", schreibt Sontag mit Bezug auf die Erzählung *Der Spaziergang*.[56] Walsers Schreiben komme eine therapeutische Funktion zu, indem es das Schwere leichter mache und dem Abgründigen einen Zustand des Glücks, „strahlend von Verzweiflung" („radiant with despair"), entgegenhalte.[57] Mit der therapeutischen Dimension greift Sontag Walter Benjamins bis heute vielzitierte Deutung auf, wonach das „Schluchzen" die „Melodie von Walsers Geschwätzigkeit" bilde. Über Walsers Figuren schreibt Benjamin:

---

53 Vgl. dazu Wolfram Groddeck: Schreib-Zeit. Reflexionen über Robert Walsers ‚Mikrogramme'. In: Zeit für Zeit. Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung. Hg. v. Leo Jenni u. Piero Onori. Liestal 1998, S. 89–100, hier S. 91, 96 f.

54 Sontag: Im Zeichen des Saturn, S. 131 f.

55 Ebd., S. 134, 131.

56 Sontag: Walsers Stimme, S. 127.

57 Ebd.; Susan Sontag: Walser's Voice. In: Robert Walser: Selected Stories. New York 1982, S. vii–ix, hier S. ix.

> Es sind Figuren, die den Wahnsinn hinter sich haben und darum von einer so zerreißenden, so ganz unmenschlichen, unbeirrbarren [sic] Oberflächlichkeit bleiben. Will man das Beglückende und Unheimliche, das an ihnen ist, mit einem Worte nennen, so darf man sagen: *sie sind alle geheilt*.[58]

Die Hinwendung zum Leben sei das Resultat eines Heilungsprozesses: „Denn niemand genießt wie der Genesende."[59]

Ist Walsers schreibender Spaziergänger folglich geheilt oder genesen? Entworfen wird eine postdepressive Existenzweise: Die Trauer ist nicht weg, sie ist bloß verdeckt, als große Ermüdung bleibt sie in ihrer Abwesenheit präsent und kann sich als ‚Phantomschmerz' (durch den Riesen Tomzack oder den schwarzen Hund) jederzeit zurückmelden. Robert Walsers Spaziergänger ist nicht geheilt. Benjamins Begriff der ‚Heilung' muss in diesem Fall abgeschwächt werden, bezeichnet er doch nicht nur die (vollständige) Wiederherstellung, sondern verbindet damit auch Vorstellungen von Rettung und Erlösung. Walsers Spaziergänger ist lediglich genesen. ‚Genesen' ist über seine indogermanische Wurzel verwandt mit dem griechischen *neomai*, das die glückliche Rückkehr nach Hause, im Sinn von ‚der Gefahr entronnen und davongekommen', bezeichnet. Der Spaziergang ist gleichzeitig Selbst-Therapie durch Weltaneignung und Narrativ der Genesung von einer Depression. Doch in die Heiterkeit über das Davongekommen-Sein mischt sich angesichts der Unmöglichkeit einer vollständigen Heilung eine (spät-)moderne Melancholie der Erschöpfung. Der Genesene geht als ein Gezeichneter nach Hause. Diesen Weg weist Walsers Ästhetik des Postdepressiven.

Literaturverzeichnis

Balke, Friedrich: Spaziergänge 1917, 2012. Robert Walsers operative Archive. In: An den Grenzen der Archive. Hg. v. Peter Bexte, Valeska Bührer u. Stephanie Sarah Lauke. Berlin 2016, S. 127–150.

Barkfelt, Judith: „Bilder (aus) der Depression". Metaphorische Episoden über depressive Episoden: Szenarien des Depressionserlebens. Konstanz 2003.

Benjamin, Walter: Robert Walser [1929]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II,1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 324–328.

Berman, Marc G. u. a.: Interacting with nature improves cognition and affect for individuals with depression. In: Journal of Affective Disorders 140 (2012), S. 300–305.

---

58 Walter Benjamin: Robert Walser [1929]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II,1. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 324–328, hier S. 327.

59 Ebd.

Bichsel, Beat: Augen-Blicke des Schreibens. Zur Poetik des Visuellen in der Schreibszene Robert Walsers. Basel 2020.
Brandt, Per/Jens Hobus: Die Lust am Unendlichen: Melancholie und Ironie bei Robert Walser. In: Edinburgh German Yearbook 6 (2012), S. 113–134.
Echte, Bernhard: In Berlin. In: Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Lucas Marco Gisi. Stuttgart 2015, S. 24–30.
Echte, Bernhard: Robert Walser. Sein Leben in Bildern und Texten. Frankfurt a. M. 2008.
Echte, Bernhard: „Hölderlin'sche Schicksalsfortsetzungen". In: Recht & Psychiatrie 21 (2003), H. 2, S. 85–97.
Eder, Jens: Depressionsdarstellung und Zuschauergefühle im Film. In: Emotionen in Literatur und Film. Hg. v. Sandra Poppe. Würzburg 2012, S. 219–245.
Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004.
Fassio, Marcella: „Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern". Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre. In: Jahrbuch Literatur und Medizin 11 (2019), S. 13–41.
Frederick, Samuel: The Walker as Collector. In: „Spazieren muß ich unbedingt". Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 141–152.
Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 10: Werke aus den Jahren 1913–1917. Hg. v. Anna Freud. London 1946, S. 428–446.
Fuchs, Anne: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers. München 1993.
Gisi, Lucas Marco: „Uns ist es nun einmal beschieden, spazieren zu gehen". Zu Carl Seeligs *Wanderungen mit Robert Walser*. In: „Spazieren muß ich unbedingt". Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 199–211.
Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz. Frankfurt a. M. 1998.
Groddeck, Wolfram: Schreib-Zeit. Reflexionen über Robert Walsers ‚Mikrogramme'. In: Zeit für Zeit. Natürliche Rhythmen und kulturelle Zeitordnung. Hg. v. Leo Jenni u. Piero Onori. Liestal 1998, S. 89–100.
Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste […]. 64 und 4 Suppl.-Bde. Hg. v. Johann Heinrich Zedler. Halle/Leipzig 1732–1754.
Hart-Nibbrig, Christiaan L.: Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt a. M. 1987.
Hinz, Klaus-Michael: Wo die bösen Kinder wohnen. Robert Walsers Melancholie. Mit einer Fußnote zu Kafkas Spielsachen. In: Robert Walser. Hg. v. Klaus-Michael Hinz u. Thomas Horst. Frankfurt a. M. 1991, S. 310–322.
Jurk, Charlotte: Der niedergeschlagene Mensch. Depression. Eine sozialwissenschaftliche Studie zu Geschichte und gesellschaftlicher Bedeutung einer Diagnose. Diss. rer. soz. Universität Gießen 2005. http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2006/2711/pdf/JurkCharlotte-2006-02-13.pdf (Letzter Zugriff: 15.09.2021).
Kreienbrock, Jörg: Kleiner, Feiner, Leichter. Nuancierungen zum Werk Robert Walsers. Zürich 2010.
Locher, Elmar: Ausgestellte Haltungen. Robert Walsers *Der Spaziergang*. In: Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne. Hg. v. Isolde Schiffermüller. Innsbruck u. a. 2001, S. 207–231.
Naguib, Nagi: Robert Walser. Entwurf einer Bewußtseinsstruktur. München 1970.

Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017.
Roussel, Martin: Der Riese Tomzack. Robert Walsers monströse Moderne. In: Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Hg. v. Achim Geisenhanslüke u. Georg Mein. Bielefeld 2009, S. 363–400.
Roussel, Martin: Matrikel. Zur Haltung des Schreibens in Robert Walsers Mikrographie. Basel/Frankfurt a. M. 2009.
Schischkin, Michail: Walser und Tomzack. In: Robert Walser: Der Spaziergang. Mit 16 Holzschnitten von Christian Thanhäuser. Nachwort von Michail Schischkin. Berlin 2018, S. 97–117.
Seelig, Carl: Wanderungen mit Robert Walser [1957]. Hg. v. Elio Fröhlich. Frankfurt a. M. 2013.
Sontag, Susan: Walsers Stimme [1982]. In: dies.: Worauf es ankommt. Essays. München/Wien 2005, S. 125–128.
Sontag, Susan: Im Zeichen des Saturn [1978]. In: dies.: Im Zeichen des Saturn. München/Wien 1981, S. 125–146.
Sontag, Susan: Walser's Voice. In: Robert Walser: Selected Stories. New York 1982, S. vii–ix.
Sontag, Susan: Illness as Metaphor. New York 1978.
Sorg, Reto: Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit'. Robert Walsers *Spaziergang* als Ich-Novelle. In: „Spazieren muß ich unbedingt". Robert Walser und die Kultur des Gehens. Hg. v. Annie Pfeifer u. Reto Sorg. Paderborn 2019, S. 1–15.
Sorg, Reto/Lucas Marco Gisi: „Er gehorcht gern und widersetzt sich leicht." Zur Figur des Angestellten bei Robert Walser. In: Robert Walser: Im Bureau. Aus dem Leben der Angestellten. Hg. v. Reto Sorg u. Lucas Marco Gisi. Berlin 2011, S. 129–142.
Stefani, Guido: Spaziergang und Resignation. In: Robert Walser. Dossier Literatur 3. Zürich/Bern 1984, S. 89–94.
Strinz, Bastian: Robert Walsers Prosastücke im Lichte Friedrich Nietzsches. Ein poetologischer Vergleich. Berlin/Boston 2019.
Tellenbach, Hubertus: Melancholie. Problemgeschichte, Endogenität, Typologie, Pathogenese, Klinik. Berlin 1974.
Theunissen, Michael: Melancholisches Leiden unter der Herrschaft der Zeit. In: ders: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt a. M. 1991, S. 218–281.
Thönes, Sven/Daniel Oberfeld: Time perception in depression: A meta-analysis. In: Journal of Affective Disorders 175 (2015), S. 359–372.
Thüring, Hubert: Der Commis, der Räuber und ihre Geschwister. Robert Walsers erkenntnispoetische Figuren erkunden die Normalität. In: Literatur des Ausnahmezustands (1914–1945). Hg. v. Cristina Fossaluzza u. Paolo Panizzo. Würzburg 2015, S. 45–67.
Utz, Peter: Helvetische Heroik im Huber-Verlag: Robert Faesi, Paul Ilg, Robert Walser. In: Der Held im Schützengraben. Führer, Massen und Medientechnik im Ersten Weltkrieg. Hg. v. Karl Wagner, Stephan Baumgartner u. Michael Gamper. Zürich 2014, S. 81–98.
Utz, Peter: Tanz auf den Rändern. Robert Walsers „Jetztzeitstil". Frankfurt a. M. 1998.
Utz, Peter: „Eigentümlich, zwiefach, übertragen". Figuren des Fremden bei Robert Walser. In: Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur. Hg. v. Corina Caduff. Zürich 1997, S. 18–35.
Vöing, Nerea: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2019.
Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. 6 Bde., hg. v. Bernhard Echte u. Werner Morlang. Frankfurt a. M. 1985–2000.
Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. 20 Bde., hg. von Jochen Greven. Frankfurt a. M. 1985–1986.

Walser, Robert: Briefe. 3 Bde. Hg. v. Peter Stocker und Bernhard Echte. Berlin 2018.
Weigel, Sigrid: Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. In: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Hg. v. Doris Kolesch u. Sybille Krämer. Frankfurt a. M. 2006, S. 16–39.

Ella M. Karnatz

„Wie bändigt man den schwarzen Hund?"

Zur Darstellung von Depression und ihrer Behandlung in Michael Köhlmeiers Roman *Zwei Herren am Strand*

1 Eine ungewöhnliche Freundschaft und ein Hund als Bild für Depression

Der Roman *Zwei Herren am Strand* (2014) von Michael Köhlmeier lässt zwei wohlbekannte Personen, Winston Churchill und Charlie Chaplin, als literarische Figuren auftreten. Diese pflegen in dem Text eine ungewöhnliche Freundschaft. Das verbindende Element zwischen den beiden Männern ist in Köhlmeiers Text nicht nur der Kampf gegen Adolf Hitler, den sie mit den jeweils eigenen Waffen (der Kunst bzw. der Politik) auch in der außertextlichen Realität führten, sondern vor allem der Kampf gegen den sogenannten ‚schwarzen Hund'. Der ‚schwarze Hund' ist ein in der Literatur- und Kulturgeschichte in vielfältiger Ausprägung (als Symbol, Metapher oder Motiv) existierendes und in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts von der realhistorischen Person Churchill populär gemachtes Bild für Melancholie bzw. Depression, welches von Köhlmeier aufgegriffen und in seinen Roman *Zwei Herren am Strand* integriert wird.

Der Umgang der Figuren mit dem ‚schwarzen Hund' und mit damit einhergehenden Suizidgedanken lässt sich als ein zentrales Thema des Romans ausmachen. Der ‚schwarze Hund' fungiert als Fluchtpunkt der Erzählung, zu dem der homodiegetische Erzähler nach Exkursen und Nebenhandlungen stets zurückkehrt. Eine Grundidee zur Bekämpfung des ‚schwarzen Hundes' ist ein Pakt zwischen Chaplin und Churchill, der beinhaltet, dass die beiden einander immer zur Seite stehen wollen, wenn der ‚Hund' sie anfällt: „‚Und so wollen wir einander versprechen, dass, wann immer einer Hilfe in diesem Kampf benötigt, der andere, wo immer auf der Welt er sich auch befindet, alles liegen und stehen lässt, um den in Not geratenen zu helfen!'"[1] Auch in dem folgenden Zitat wird der Anti-Depressions-Pakt Chaplins uns Churchills deutlich: „Sie hatten einen gemeinsamen Feind, der saß *in ihnen*; er lauerte nicht […] in dem skan-

1 Michael Köhlmeier: Zwei Herren am Strand. Roman. München 2014, S. 48.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. [CC BY] Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-006

dalsüchtigen Hollywood, […] in irgendeiner Parteizentrale und nicht im Schützengraben jenseits einer Stacheldrahtbarriere – er saß *in ihnen*, und diesem Feind galt ihre Allianz".[2] Die Figuren entwickeln demnach eine Methode, die vor allem auf Verbundenheit basiert. Grundlage dieser Methode ist das Vorhaben, sich mindestens einmal im Jahr zu treffen und zwei Stunden spazieren zu gehen. In diesen Gesprächen tauschen sich die Figuren über ihre individuellen Bewältigungsstrategien aus, dabei stellt der Text insbesondere die Kreativität als Hilfsmittel vor. Churchills Malerei und Chaplins Filmprojekte werden beispielsweise als zeitweilig effektive Methoden präsentiert.

Eine Umgangsmethode wird im Roman besonders hervorgehoben: Die „Methode des Clowns".[3] Dem kulturhistorisch etablierten Bild des ‚schwarzen Hundes' wird damit die ebenfalls etablierte und komplexe Figur des Clowns auf verschiedenen Erzähl- und Handlungsebenen entgegengesetzt. Die Methode wird im Text benannt, erklärt und letztlich vom Erzähler des Romans selbst angewandt. Damit sucht der gesamte Roman nach möglichen Antworten auf die von Karl-Markus Gauß bereits im Titel einer Rezension zu Köhlmeiers Roman gestellte Frage „Wie bändigt man den schwarzen Hund?"[4]

Die Hundemetapher ist in Köhlmeiers Text als intertextuelles Spiel mit dem populären Churchill-Zitat und weiteren bekannten Melancholikern zu verstehen. Zudem wird sie von den Figuren im Text diskutiert. Auf der Metaebene wird damit die Passgenauigkeit des Bildes verhandelt und die Frage aufgeworfen, welche Vorstellungen und Aspekte von Melancholie bzw. Depression (beide Begriffe lassen sich in *Zwei Herren am Strand* finden) dieses Bild eigentlich beinhaltet und zu welchen Lesarten es anregt.

2 Der ‚schwarze Hund' in literatur- und kulturhistorischer Perspektive

In einem Lexikoneintrag zu literarischen Symbolen weist Roland Borgards dem Hund drei Funktionen zu: 1. Er gelte als Wächter, bewache, was ihm vertraut ist, und schütze vor allem Unvertrauten; 2. Er sei für seine Treue bekannt (man

2 Ebd., S. 54.
3 Ebd., S. 58.
4 Karl-Markus Gauß: Wie bändigt man den schwarzen Hund? Michael Köhlmeiers Roman „Zwei Herren am Strand" bringt Chaplin und Churchill zusammen. In: Süddeutsche Zeitung, 22.09.2014, S. 12.

denke an Argos, den Hund von Odysseus), die dazu beitrage, das Eigene zu schützen, wodurch ihm auch identitätsstiftende Funktionen zukämen; 3. darüber hinaus stehe er für die Differenz von Natur und Kultur.[5] Er übernimmt als kulturfähiges Tier Aufgaben für den Menschen,[6] trotzdem steckt in ihm die Unkontrollierbarkeit der Natur. Borgards bezeichnet die mögliche Umkehrung der Eigenschaften des Hundes als Wächter und treuer Begleiter in Unzuverlässigkeit und Treulosigkeit als eine im Hund angelegte „Grenzambivalenz“.[7] Diese Ambivalenz lässt sich zum Beispiel in Matthew Johnstones Bildergeschichten erkennen: In den Werken des australischen Autors und Comic-Zeichners, *Mein schwarzer Hund* (*I Had a Black Dog*, 2005) und *Mein Leben mit dem schwarzen Hund* (*Living With a Black Dog*, 2009),[8] illustriert Johnstone depressive Figuren stets im Zusammenhang mit labradorähnlichen großen schwarzen Hunden. Dabei wirken die schwarzen Hunde wie harmlose Begleiter und Familienhunde, können – wie in der zweiten Abbildung – den Protagonisten jedoch zu Boden drücken, so dass dieser keiner Bewegung mehr fähig scheint.

---

5 Vgl. Roland Borgards: [Art.] Hund. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar [2]2012, S. 192 f.

6 Vgl. zum Hund als kulturfähiges Tier auch Maren Lehmann: „What will you do to keep away the black dog that worries you at home?“ Versuch über das semantische Potenzial des Hundes. In: Auf den Hund gekommen. Interdisziplinäre Annäherung an ein Verhältnis. Hg. v. Nicole Burzan u. Ronald Hitzler. Wiesbaden 2017, S. 33–45, hier S. 38.

7 Borgards: [Art.] Hund, S. 193.

8 Matthew Johnstone: Mein schwarzer Hund. Wie ich meine Depression an die Leine legte. München [13]2017; Ainsley Johnstone/Matthew Johnstone: Mit dem schwarzen Hund leben. Wie Angehörige und Freunde depressiven Menschen helfen können, ohne sich dabei selbst zu verlieren. München 2009.



Abb. 1: Johnstone: Mein schwarzer Hund. © Verlag Antje Kunstmann, München.

Johnstone wählt laut eigener Aussagen den schwarzen Hund als Metapher für seine Texte, da dieser etwas beschreibt, das außerhalb des Selbst liegt: „I also like the metaphor because it's something outside of ourselves, it's separate, it's not necessarily representative our ‚true selves'"[9] Die Hundebilder scheinen, folgt man Johnstones Gedanken, eine Möglichkeit darzustellen, die psychischen Zustände einer Figur, die unter Melancholie bzw. Depression leidet, zu externa-

9 Matthew Johnstone: Why a Black Dog? https://matthewjohnstone.com.au/2014/02/why-a-black-dog/ (Letzter Zugriff: 26.08.2022).

lisieren und damit sichtbar zu machen. Dabei hat Johnstones Hundegestaltung auch Erstaunen hervorgerufen. An den Autor wurde die Erwartung herangetragen, dass er seinen Hund furchteinflößender – nämlich mit „white eyed, large sharp teeth and frothing at the mouth"[10] – zeichnet. Johnstone meint dazu, dass es ihm nicht darum gehe, mit seinen Zeichnungen Schrecken zu verbreiten: „The last thing I wanted to do was to frighten the hell out of people".[11] Die Skepsis gegenüber der weniger erschreckenden Darstellung Johnstones hat ihren Ursprung vermutlich in bekannten Hundegestalten der europäischen Literatur- und Kulturgeschichte. Denn schwarze Hunde lassen sich – wie zum Beispiel der Höllenhund Kerberos[12] in der griechischen Mythologie oder die großen schwarzen Geisterhunde in britischen Volkssagen[13] – als Verkörperung von Dämonen und Geisterwesen finden. Diese Hundegestalten sind Wächter der Totenreiche oder Vorboten von drohendem Unheil. Insbesondere die Hundegestalten der britischen Volkssagen tauchen oft plötzlich auf und werden mit grell leuchtenden Augen dargestellt, Attribute, die Johnstones Zeichnungen vermissen lassen.

Die im Laufe der Literatur- und Kulturgeschichte mit Melancholie und Depression in Verbindung gebrachten Hunde werden jedoch selten in erschreckender und furchteinflößender Form gezeigt. Vielmehr findet sich der Hund wie bei Johnstone als Spiegelbild[14] von Seelenzuständen des Menschen und in anthropomorphisierter Gestalt. Mit der Anthropomorphisierung geht die Vorstellung einher, der Hund empfände ähnlich wie der Mensch, wodurch das Bild vom ‚schwarzen Hund' seine Wirkkraft entfaltet.

In Albrecht Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) ist diese auch das Gefühlsleben umfassende Verbindung zwischen dem Menschen und dem Hund erkennbar.

---

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Christine Walde: [Art.] Kerberos. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 6: Iul–Lee. Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 439–440. Vgl. generell zum Hund in der Antike Christian Hünemörder: [Art.] Hund. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 5: Gru–Iug. Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 755–758.

13 Für einen Überblick vgl. Theo Brown: The Black Dog in English Folklore. In: Animals in Folklore. Hg. v. Joshua R. Porter u. William Moy Stratton Russell. Ipswich 1978, S. 45–58.

14 Vgl. ausführlicher zur Spiegelfunktion des Hundemotivs Nerea Vöing: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2019, S. 136–141.



Abb. 2: Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514. © Städel Museum, Frankfurt a. M.

In ihrer Veröffentlichung *Melancholia's Dog* beschreibt Alice A. Kuzniar Dürers Hund mit den Worten: „Curled in on itself, this dog is oblivious to its surround-

ings, for the dispirited temperament regards all appearances as false and misleading and thus prefers to ignore the world“.[15] Die mit der Depression verbundenen Krankheitssymptome werden hier von Kuzniar in Dürers Hund wiedergefunden.

In dem Gemälde lässt sich der Hund ebenso wie die anderen Gestalten als von Saturn beeinflussbares und daher für Schwermut anfälliges Wesen verstehen, welches komplementär zum Menschen erscheint.[16] In ihrer umfangreichen Studie *Saturn und Melancholie* (1964) gehen Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl in der Auseinandersetzung mit Dürers *Melencolia I* auch auf den historischen Zusammenhang zwischen Hunden und Melancholie und auf den Hund als „saturnisches Tier“[17] ein: Sie verweisen auf astrologische Schriften und auf eine von Dürer illustrierte Übersetzung, die Horapollon angefertigt hat: Dort sei zu lesen, die Hieroglyphe des Hundes stehe bereits für „Milz, Propheten und die ‚sacras literas‘ [...] – alles dies Vorstellungen, die seit Aristoteles mit dem Melancholiker aufs engste zusammenhängen“.[18] Dazu sollte ergänzt werden, dass in der Humoralpathologie Melancholie als ein Überschuss an schwarzer Galle aufgefasst wird, die ins Blut gerate. Für die Produktion der schwarzen Galle sei die Milz zuständig.[19] Der Hund gelte, so Klibansky, Panofsky und Saxl mit Verweis auf Horapollon, als „begabter und feinfühliger als andere Tiere“. Er sei „sehr ernster Natur“, könne dem „Irrsinn anheimfallen“ und würde „gleich tiefsinniger Denker [dazu neigen] stets auf der Jagd zu sein, die Dinge aufzuspüren und beständig einer Sache nachzuhängen.“[20] Er könne „mit der Veranlagung des Melancholikers im Allgemeinen und mit der von Gelehrten und Propheten im Besonderen in Beziehung gesetzt“[21] werden.

15 Alice A. Kuzniar: Melancholias’s Dog. Chicago 2006, S. 16; vgl. auch Vöing: Arbeit und Melancholie, S. 132.

16 Vgl. zur Komplementarität von Hund und Mensch und zum Hund als *alter ego* des Menschen Lehmann: „What will you do to keep away the black dog that worries you at home?“, S. 34.

17 Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie – Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst [1964]. Übersetzt. v. Christa Buschendorf. Frankfurt a. M. 1990, S. 455.

18 Ebd.

19 Vgl. Birgit Bressa: [Art.] Melancholie. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10. Hg. v. Gert Ueding. Berlin/Boston 2012, Sp. 669–687, hier Sp. 671. Die von Aëtios von Amida im 6. Jhd. nach Chr. beschriebene Krankheit *melancholia canina* beruht ebenfalls auf der Säftelehre und beinhaltet die Vorstellung, dass sich die unter der Krankheit leidenden zu bestimmten Jahreszeiten in Wölfe oder Hunde verwandeln. Vgl. dazu Vöing: Arbeit und Melancholie, S. 123.

20 Klibansky/Panofsky/Saxl: Saturn und Melancholie, S. 455.

21 Ebd.

Die Anthropomorphisierung von Hunden ist auch in Robert Burtons *Anatomie der Melancholie* (*The Anatomy of Melancholy*, 1621) zu finden:

> Of all other [animals], dogs are the most subject to this malady, insomuch some hold they dream as men do, and through violence of melancholy run mad ; I could relate many stories of dogs that have died for grief, and pined away for loss of their masters, but they are common in every author.[22]

Wie bereits für die Antike angenommen, gilt der Hund auch zu Burtons Zeiten als das Tier, welches für Gemütskrankheiten anfällig scheint. In Burtons umfassender Studie zur Melancholie werden in vielen weiteren Passagen Hunde erwähnt. Darunter findet sich auch die Vorstellung, dass schwarze Hunde und Katzen als Begleiter von Zauberern und Hexen auftauchen und vom Teufel besessen sein können bzw. dass in ihnen (vom Melancholiker) der Teufel gesehen wird.[23]

Die Verbindung zwischen Hund und Teufel ist in der deutschsprachigen Tradition nicht nur wohlbekannt, sondern mit der Wendung ‚Des Pudels Kern' auch zum Sprichwort geworden. In Johann Wolfgang von Goethes *Faust I* begegnet dem Protagonisten der Teufel in der Gestalt eines schwarzen Pudels, welcher sich vor seinen Augen in Mephisto verwandelt.[24] In Goethes Werk tritt der ‚schwarze Hund' als Teufel, Seelenfänger sowie auch Vorbote von kommendem Unheil auf.

Wann wurde der schwarze Hund nun aber mit dem relativ spezifischen Krankheitsbild Depression verknüpft? Paul Foley stellt in seinem Aufsatz *Black Dog as a metaphor for depression* heraus, dass der schwarze Hund als Metapher für Depression vor allem ein relativ modernes englisches Phänomen ist.[25] Die Verbindung ist letztlich auf den im achtzehnten Jahrhundert lebenden Schriftsteller und Lexikografen Samuel Johnson zurückzuführen. In Briefen an Freunde, darunter an die Schriftstellerin und Salonnière Hester Thrale und an seinen Biographen James Boswell, wird explizit auf einen schwarzen Hund im Zusammenhang mit Melancholie eingegangen. In einem Brief von Johnson an Boswell findet sich das in Bezug zu der Metapher ‚schwarzer Hund' oft angeführte Zitat:

---

22 Robert Burton: The Anatomy of Melancholy [1621]. New York 1847, S. 51.
23 Vgl. Paul Foley: Black Dog as a metaphor for depression. A brief history. In: Tracking the Black Dog. Hairy Tales and Historical Legwork from the Black Dog Institute's Writing Competition. Hg. v. Kerrie Eyers. Sydney 2006, S. 140–158, hier S. 145.
24 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Faust. Historisch-kritische Edition. Hg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke u. Fotis Jannidis. Göttingen 2018, S. 59.
25 Foley: Black Dog as a metaphor for depression, S. 153.

> In the place where you now are, there is much to be observed [...]. But what will you do to keep away the *black dog* that worries you at home? [...] The great direction which Burton has left to men disordered like you, is this: *Be not solitary; be not idle*.[26]

Im Tagebuch von Hester Thrale ist weiter zu lesen: „The *Black Dog* is upon his Back; was a common saying some Years ago when a Man was seen troubled with Melancholy“.[27] Dazu sollte ergänzt werden, dass die Gemütskrankheit zu Lebzeiten von Johnson, Thrale und Boswell als Wahnsinn (Melancholie) oder bereits als Depression im aktuelleren Sinne aufgefasst wird.[28]

Zur Popularität der Hundemetapher trug schließlich maßgeblich Winston Churchill bei: Es lässt sich annehmen, dass Churchill die Bezeichnung von seinem Kindermädchen übernommen hat, die – wie in englischsprachigen Wörterbüchern zum Ende des neunzehnten und Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts aufgeführt – die Redensart ‚the black dog is on your back‘ verwendet haben soll.[29] Laut Churchills Arzt Lord Moran nutzte dieser den Ausdruck für seine Depressionen, was durch die Memoiren von Lord Morans *The Struggle for Survival* bekannt wurde.[30]

Seit der Popularisierung findet sich das Bild des ‚schwarzen Hundes‘ als Metapher für Depression in vielfältiger Ausprägung in der (populären) Kultur. In der Musik lässt sich die Spannbreite gut nachvollziehen: Sie reicht von Bob Dylans Song *Obviously Five Believers* (1966) – „[...] I got my black dog barkin, Black dog barkin [...]“ – bis hin zu dem Titel *Black Dog* (2018) der Metalband Shields.[31]

Darüber hinaus nutzen bis heute Schriftstellerinnen und Schriftsteller die Metapher bzw. das Motiv: So verfasst etwa der australische Autor Les Murray

---

26 Samuel Johnson: Brief vom 27.10.1779. In: James Boswell: The Life of Samuel Johnson. LL.D. Vol. 3. London 1851, S. 277.

27 Hester Thrale: Thraliana. The diary of Mrs. Hester Lynch Thrale (later Mrs. Piozzi). 1776–1809. Vol. II: 1784–1809. Hg. v. Katharine C. Balderstone. Oxford 1951, S. 785.

28 Vgl. Helga Schwalm: Das eigene und das fremde Leben. Biographische Identitätsentwürfe in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2007, S. 204–206.

29 Vgl. Foley: Black Dog as a metaphor for depression, S. 141 f.

30 Vgl. Charles Moran: Churchill. The Struggle for Survival. 1940–1965. Boston 1966, S. 180.

31 Für weitere Beispiele vgl. Foley: Black Dog as a metaphor for depression, S. 202 sowie Megan McKinlay: Churchill's black dog? The history of the Black Dog as a metaphor for depression, In: Tracking the Black Dog. Hairy Tales and Historical Legwork from the Black Dog Institute's Writing Competition. Hg. v. Kerrie Eyers. Sydney 2006, S. 175–192, hier S. 206. Dankbar bin ich für den Tipp von Till Huber, der mich auf das britisches Elektronik-Duo namens „Black Dog“ aufmerksam machte, das sich später in „Plaid“ umbenannte. Die Musik des Duos lässt sich durchaus als melancholisch beschreiben.

1996 eine „Denkschrift über die Depression“[32] mit dem Titel *Killing the Black Dog. A Memoir of Depression* (dt. *Der Schwarze Hund*). Er beschreibt darin die Symptome und den Umgang mit seinen Depressionen und berichtet unter anderem von der Unfähigkeit, lieben zu können oder von der Schwierigkeit, menschliche Signale zu verstehen. Geholfen hätten ihm vor allem Spaziergänge, der Austausch mit anderen Betroffenen und das Schreiben. Am Ende seiner Denkschrift heißt es, dass der Titel eigentlich „Learning the black dog“ und nicht „Killing the black dog“ hätte heißen müssen.[33] Murray bezieht sich bei der Verwendung der Metapher in seiner Denkschrift auf die Geister- und Dämonenhunde der mittelalterlichen Sagen, auf Goethes *Faust I* und auch auf Winston Churchill.

Im deutschsprachigen Raum ist es beispielsweise Marion Poschmann, die in ihrer *Hundenovelle* (2008) der arbeitslos gewordenen Ich-Erzählerin einen schwarzen Hund an die Seite stellt: „Ein schwarzes Tier strich aus dem Gebüsch und rollte sich zu meinen Füßen ein“.[34] Die Figur wird während der gesamten Handlung von dem Tier begleitet und nimmt im Zuge einer voranschreitenden Entfremdung von der bisherigen Lebensweise und ‚Realität‘ letztlich selbst animalische Züge an. Laut Nerea Vöing, die der *Hundenovelle* und dem Hundemotiv ein Kapitel ihrer Dissertation widmet, handle es sich bei dem Hund in der Novelle um eine allegorisch zu verstehende „Referenz auf Albrecht Dürers Meisterstich *Melencolia I*, das Motiv des Melancholie-Hundes sowie die flirrende Hitze der Hundstage.“[35] Vöing beschreibt den Hund in der Novelle auch „als Todesbote, als Vertreter animalischer Reflexionslosigkeit und als Beispiel für die (im Gegensatz zum Menschen stehende) Unfähigkeit des Tiers zur Selbstentfremdung“.[36]

In Michael Köhlmeiers Roman *Zwei Herren am Strand* (2014) lässt sich der Hund ebenfalls als Todesbote und Ausdruck des Nicht-Entfremdet-Seins verstehen. Allerdings verweist die dort dargestellte „Unfähigkeit des Tiers zur Selbstentfremdung“[37] nicht wie bei Poschmann auf einen Zustand des Menschen, der im Zuge gesellschaftlicher und zivilisatorischer Prozesse abhandengekommen und nach dem die Hauptfigur auf der Suche ist, sondern vielmehr auf das Problem der Melancholiker, zeitweilig keine Distanz zu sich selbst aufbauen zu

32 Deutschsprachiger Untertitel von Les Murray: Killing The Black Dog. Melbourne 2009.
33 Murray: Killing the Black Dog, S. 36.
34 Marion Poschmann: Hundenovelle. Frankfurt a. M. 2008, S. 6.
35 Vöing: Arbeit und Melancholie, S. 105.
36 Ebd., S. 115.
37 Ebd.

können. An dieser Problematik setzt Köhlmeiers Roman an und lässt die Hauptfiguren nach Möglichkeiten suchen, ihren psychischen Schwierigkeiten, die die Metapher des schwarzen Hundes verbildlicht, zu begegnen.

3 Zum ‚schwarzen Hund‘ und seiner ‚Bändigung‘ in Michael Köhlmeiers *Zwei Herren am Strand*

Für seinen Bericht über den ‚schwarzen Hund‘ und die besondere Beziehung zwischen Chaplin und Churchill verwendet der Erzähler von Michael Köhlmeiers Roman vielfältige Quellen. Davon sind einige außerhalb der Textdiegese auffindbar, einige jedoch nur innerhalb existent. Dass sich Chaplin und Churchill tatsächlich trafen, beweisen Filmaufnahmen und Fotos, die am Set des Films *City Lights* (1931) entstanden sind.



Abb. 3: Charlie Chaplin und Winston Churchill am Set von *City Lights*. © Roy Export Company Ltd.

Zwar ist bekannt, dass die realweltlichen Personen Churchill und Chaplin unter psychischen Problemen litten,[38] jedoch sind die im Text dargestellten Depressionen, die beschriebenen Treffen und der Austausch über die Leiden nicht immer in der dargestellten Form nachweisbar. Im Roman wird demnach Faktualität inszeniert bzw. fingiert, was Leserinnen und Leser zu möglichen Recherchen und Auseinandersetzungen mit den historischen Persönlichkeiten, mit dem Krankheitsbild ‚Depression' sowie der Geschichte der Melancholie und des ‚schwarzen Hundes' anzuregen vermag. Ebensolche Reflexionen lassen sich auch bei den Hauptfiguren Winston Churchill und Charlie Chaplin sowie bei dem in der Rahmenhandlung auftretenden Erzähler selbst finden. Sie betten die Metapher vom ‚schwarzen Hund' in den Text ein und verweisen gleichzeitig auf Möglichkeiten seiner ‚Bändigung'.

4 Der ‚schwarze Hund' als etabliertes Bild für Depression

Nachdem Churchill gegenüber der Figur Chaplin seinen Plan von der „zukünftigen Allianz gegen den schwarzen Hund"[39] vorgestellt hat, berichtet der Erzähler von Chaplins Gedanken und seinen Zweifeln an dem Bild des ‚schwarzen Hundes': „Sehr kindisch sei ihm das vorgekommen – der ‚schwarze Hund'! Er habe in der Depression nie etwas Tierisches gesehen, einen Hund schon gar nicht – warum nicht gleich ein Teddybär?"[40] Weiter wird im Text aus der Perspektive Chaplins berichtet: „Und so antwortete er ziemlich blöde: ‚Ich könnte nicht sagen, welche Farbe meine Verstimmung hat und ob sie überhaupt eine Farbe hat, und angenommen, sie wäre tatsächlich ein Tier, was ein ebenso niedlicher wie gespenstischer Einfall ist, dann würde ich eher...'."[41] Mit den drei Punkten hinterlässt der Text eine Leerstelle. Damit wird zum einen deutlich, dass der ‚schwarze Hund' in Köhlmeiers Roman nicht als literarische Figur auftritt –

38 Vgl. etwa Norman Rose: Churchill. An Unruly Life. London 2009, S. 129 f.; Wilfried Attenborough: Churchill and the ‚Black Dog' of Depression. Reassessing the Biographical Evidence of Psychological Disorder. Basingstoke 2014; David Coleman: The Bipolar Express. Manic Depression and the Movies. New York 2014, S. 45; William F. Fry: Charles Chaplin: An embodiment of paradox. In: Charlie Chaplin. His Reflection in Modern Times. Hg. v. Adolphe Nysenholc. Berlin/New York 1991, S. 61–66, hier S. 64.
39 Köhlmeier: Zwei Herren am Strand, S. 48.
40 Ebd., S. 49.
41 Ebd.

etwa als Begleiter wie in der *Hundenovelle* oder als geisterhaftes Wesen wie in den britischen Volkssagen –, sondern als Motiv eingeführt wird, das mit Depression und Melancholie bereits verknüpft ist. Zum anderen erhält der Leser mit der Leerstelle die Möglichkeit, selbst ein Tier als Bild für Depressionen zu wählen und die Verbindung zwischen Hund und Depression zu hinterfragen.

Die Figur Churchill rechtfertigt anschließend im Text die Wahl des Bildes mit einem Verweis auf den Schriftsteller und Lexikographen Samuel Johnson:

> Ich bewundere Samuel Johnson, obwohl ich von ihm nicht mehr als fünf Seiten gelesen habe. Auf diesen fünf Seiten aber schildert er seine Krankheit, und ich habe gedacht, er spricht von mir. Das hat mir genügt, um einen guten Eindruck von ihm zu gewinnen. Er nennt seine Krankheit ‚den schwarzen Hund‘. Warum sollten wir etwas Neues erfinden?[42]

Dass die Figur Churchill die Verwendung der Metapher erklärt, lässt sich als intertextueller Verweis auf die Popularisierung der Metapher seitens der historischen Persönlichkeit Winston Churchill verstehen. Sowohl außerhalb als auch innerhalb der Diegese geht die Metapher auf Winston Churchill sowie Samuel Johnson zurück. Damit ruft der Text die Begriffsgeschichte auf und bietet diese als Interpretationskontext an. Es scheint plausibel, den Rat von Samuel Johnson, der wiederum auf Robert Burton zurückgeht, mit Köhlmeiers Roman zu verbinden. Johnson erklärte, dass es ratsam sei, nicht unbeschäftigt und allein zu bleiben, sollte der ‚schwarze Hund‘ zu Besuch erscheinen. Diesem Rat folgen die Protagonisten in *Zwei Herren am Strand* mit ihrer Allianz gegen den ‚schwarzen Hund‘ in besonderem Maße.

Köhlmeiers Text ist damit auch als Hommage an all die Künstler und Gelehrten zu verstehen, die Melancholie und Depression erforschten, mit Bildern ausstatteten und nach Bewältigungsstrategien suchten. Es wird dabei auch an die Doppelgesichtigkeit der Melancholie erinnert. Der ‚schwarze Hund‘ gilt nicht nur als Begleiter des Melancholikers bzw. des Depressiven, zudem tritt er, wie auch Köhlmeiers Text zeigt, in Verbindung mit Gelehrten und Denkern auf. Er wird hier nicht allein auf das Krankheitsbild reduziert, sondern stets auch mit Kreativität und Schaffenskraft verbunden.

Die Doppelgesichtigkeit der Melancholie lässt sich mit der ‚Grenzambivalenz‘ des Hundes zusammendenken, die Borgards dem Tier zuspricht und die den Umschlag von Treue in Treulosigkeit bedeutet. Diese ‚Grenzambivalenz‘ zeigt sich auch in Köhlmeiers Roman *Zwei Herren am Strand*. So wird der Hund als ein Teil des Inneren der Figuren beschrieben, der jederzeit ausbrechen und die Führung übernehmen kann: „Wenn das für Fleckigkeit und Verschiedenfar-

42 Ebd.

bigkeit anfällige Gesicht [Churchills] ebenmäßig weiß war und über längere Zeit blieb, konnte das bedeuten, dass der Hund den Zwinger aufgebrochen hatte.“[43] Ist der Hund ‚in seinem Zwinger‘, werden die Protagonisten als tatkräftig und kreativ dargestellt, bricht er jedoch aus, verlieren sie sowohl ihre Sprache als auch ihre Lebenslust.

> Er [Chaplin] wusste, dass Churchill, der Inbegriff britischen Draufgängertums, immer wieder in den Zwinger der Bestie hineingeriet, ohne dass er vermocht hätte, dagegen Vorkehrungen zu treffen; dass ihn das Tier hinterrücks anfiel und ihn, den Inbegriff des Rhetorikers, innerhalb weniger Stunden zu einem ängstlichen Stammler werden ließ, der bald nur mehr einen Begriff denken und nur noch in einsilbigen Worten sprechen konnte.[44]

Die Sprachlosigkeit[45] ist eine Eigenschaft des Hundes, die hier von der Figur Churchill in Depressionsphasen übernommen wird. Indem er in den ‚Zwinger der Bestie‘ gerät, tauscht die Figur – ähnlich wie die Protagonistin der *Hundenovelle* – eine Zeit lang ihre scheinbar menschliche Natur gegen eine animalische. Die Sprachlosigkeit wird an späterer Stelle im Text auch mit dem Bild des Beißens und Fressens zusammengebracht: „Der schwarze Hund hatte meinen Freund [Churchill] besucht. Und er biss ihm in die Kehle. Und biss ihm die Worte ab“,[46] „[d]ie zweite Silbe und die dritte und die vierte, die fraß ihm der Hund weg.“[47] Die menschlichen Eigenschaften wie Sprache, Selbstreflexivität und Kommunikation werden hier dem Menschen vom Tier genommen, wobei der Akt des Fressens und Beißens ebenfalls auf die tierischen Eigenschaften verweist.

Der Hund stiehlt den Protagonisten nicht nur die Worte, sondern auch den Schlaf und lässt die depressiven Figuren in Selbstzweifel versinken.

> Churchill wiederum war unterrichtet über die Angstzustände, die dem größten aller Leinwandkünstler in den Tagen und Wochen nach Fertigstellung eines Films zusetzten, ihn knechteten, ihn manchmal bis zur Sprachlosigkeit lähmten und mit dem Gefühl völligen Vernichtetseins alleinließen.[48]

Besonders der Zustand des Grübelns wird mithilfe der erlebten Rede in Köhlmeiers Roman ausgestaltet. Aus Chaplins Sicht heißt es: „*The Circus* enthält

43 Ebd., S. 125.
44 Ebd. S. 22.
45 Vgl. zur Sprachlosigkeit auch Kuzniar: Melancholia’s Dog, S. 25–66.
46 Köhlmeier: Zwei Herren am Strand, S. 102.
47 Ebd., S. 103.
48 Ebd., S. 23.

nichts, was über die vorangegangenen Filme hinausreicht. Der Film ist ein Aufguss, er schwemmt Unschönes frei. Der Tramp ist bürgerlich geworden, seine romantische Existenz war nur Schein."[49] Der Erzähler kommentiert: „So hörten sich Heulen und Zähneknirschen des schwarzen Hundes an."[50]

Der Begriff ‚Heulen' lässt sich sowohl mit Traurigkeit als auch mit der hündischen bzw. auch wölfischen Ausdrucksweise verbinden. Auch hier wird ein Krankheitssymptom der Depression mithilfe einer tierischen Eigenschaft veranschaulicht. Der ‚schwarze Hund' taucht bei den Figuren, wie hier bei Chaplin, insbesondere nach der Fertigstellung großer Projekte auf. Damit lässt er sich auch als Gegenbild zu den Leistungen, der Kreativität und Schaffenskraft der Protagonisten verstehen. Als Hund kann der berühmte Redner nicht sprechen und der berühmte Filmemacher keinen klaren Gedanken fassen. Die Figuren versinken im Animalischen, die Fähigkeit, über sich selbst zu reflektieren und Abstand zu sich selbst zu gewinnen, bleibt eingeschränkt. Es ist jedoch fraglich, ob damit hinsichtlich *Zwei Herren am Strand* auch von einer „Befreiung"[51] von gesellschaftlichen Leistungsansprüchen wie in den von Vöing untersuchten Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gesprochen werden kann. Schließlich versuchen die Figuren mit allen Mitteln, ihre Fähigkeiten zurückzugewinnen: Churchill therapiert sich beispielsweise durch seine Landschaftsmalerei, Chaplin mit seinen Filmprojekten. Wenn all das nicht hilft, bleibt den Figuren noch der Gedanke an Suizid:

> Der schwarze Hund hatte meinen Freund besucht. […] Ich [Chaplin] war zur rechten Zeit gekommen. Später erzählte er mir, es sei die schlimmste Depression seines Lebens gewesen und die längste, und wenigstens bis zu ihrer Peripetie habe er sich nur über den Tag retten können, weil er wusste, im Koffer unter den Hemden warte seine Browning.[52]

Im Text von Köhlmeier wird Suizid auch als „Freitod" oder „Selbstmord"[53] benannt, wobei erstere Bezeichnung eine positive Wertung impliziert. Die Protagonisten unterhalten sich zudem während ihrer „talk-walks"[54] über berühmte Selbstmörder oder besprechen die effektivsten Suizidarten. Der Hund wird hier mit Suizidalität verknüpft und dadurch auch zum Todesboten. Er verweist wie die antiken Hundegestalten auf die Unterwelt und mögliche Wege, diese zu

49 Ebd., S. 67.
50 Ebd., S. 68.
51 Vöing: Arbeit und Melancholie, S. 146.
52 Köhlmeier: Zwei Herren am Strand, S. 102 f.
53 Ebd., S. 20 u. 252.
54 Ebd., S. 20.

erreichen (‚Browning'). Dabei ist der Suizid doppelt codiert: Er dient den Figuren als Trost und ist gleichzeitig ihre größte Gefahr.

Bemerkenswert ist in dem Zusammenhang auch die Erzählstruktur des Romans: Der Erzähler ordnet die von ihm recherchierten Informationen wie in einem wissenschaftlichen Text an. Nach eigenen Auskünften achtet dieser dabei immer ganz genau darauf, von welchen Quellen die Zitate und Informationen stammen. Diese Art des ‚wissenschaftlichen Erzählens' hat folgende Funktion: Es fördert die Distanz zum Erzählten und verhindert ein ‚Versinken' in die Geschichte. Der Leser erfährt damit zwar, was ‚Depression' für die beiden Hauptfiguren bedeutet, jedoch durchkreuzt die Darstellung immer wieder eine rein affektive und identifikatorische Rezeption. Über Depression bzw. den ‚schwarzen Hund' wird demnach vor allem aus beobachtender und distanzierter Perspektive berichtet. Das ist deswegen relevant, weil diese Art des Erzählens zugleich auf die im Text vorgestellten Methoden des Umgangs mit Depression verweist.

5 Methoden zur Bändigung des ‚schwarzen Hundes'

Trotz ihrer Gegensätze erkennen sich die beiden Hauptfiguren Winston Churchill und Charlie Chaplin im anderen wieder: „Sie gaben zu, vielleicht nicht die Person des anderen erkannt zu haben, sehr wohl aber die Persönlichkeit, und meinten damit deren Drangsal."[55] Die Depression und Gedanken an Suizid werden hier als Phänomene dargestellt, welche über alle Differenzen hinaus – etwa hinsichtlich des Alters, des Status, der Herkunft und der politischer Anschauung – die darunter Leidenden miteinander zu verbinden scheint:

> Chaplin – der ohne Zweifel eine Affinität zu romantischen Archetypen hatte – sagte, es sei ihm ein Schauder über den Rücken gelaufen bei dem Gedanken, einem Doppelgänger zu begegnen, freilich einem, dem er nicht im geringsten ähnlich sah, einem zweiten Ich im fleischlichen Kleid eines anderen, sozusagen.[56]

Trotz aller Differenzen gibt es demnach den Moment des gegenseitigen Erkennens, der hier mit einem Verweis auf das literarische Doppelgängermotiv der

55 Ebd., S. 27.
56 Ebd.

Romantik ausgestattet ist. Auch aus Churchills Perspektive wird davon berichtet:

> Churchill – auch er war in seinem Herzensgrund geprägt von den verführerischen Überspanntheiten des 19. Jahrhunderts [...] – [...] bestätigte, ihm seien ähnliche Gedanken durch den Kopf gegangen, und dass er und Mr. Chaplin erstens äußerlich, zweitens nach ihrer Herkunft und vor allem drittens in ihren politischen Ansichten sich voneinander gar so stark unterschieden, habe das Unheimliche an der Sache nur noch gesteigert, zugleich aber auch ein Gefühl nie gekannter Vertrautheit in ihm aufgerufen.[57]

Diese Vertrautheit ermöglicht es den beiden Figuren, über ihre Krankheit zu sprechen, wodurch der Roman die Verbundenheit der Betroffenen als therapeutische Methode herausstellt.[58]

Im Laufe der Erzählung kommentiert und bewertet der Erzähler die Technik des Umgangs mit Depressionen und Suizidalität der beiden Hauptfiguren:

> Tatsächlich gelang es ihnen, über sich selbst und eine mögliche Selbstauslöschung zu sprechen, als würde über eine dritte Person verhandelt, die nicht anwesend war und deren Gedanken und Schicksal mehr ihr wissenschaftliches oder ästhetisches Interesse weckte, als dass Mitleid für sie empfunden wurde.[59]

Durch den Begriff ‚gelingen‘ wird deutlich, dass der Erzähler die distanzierte Reflexion des Suizids im Sinne eines möglichen Umgangs mit Depression positiv bewertet. Es wird vom Erzähler weiter angeführt, dass in Chaplins und Churchills „Gesprächen die Passivkonstruktionen dominierten – nicht er und sein Freund verhandelten, sondern ‚es wurde verhandelt‘“[60] – und die Gespräche allgemein nüchtern, trotzdem aber auch humorvoll gewesen seien. Hier wird die Strategie der Figuren deutlich, in Distanz zur Depression zu treten. Diese ist als Versuch zu verstehen, die ‚Unfähigkeit des Tiers zur Selbstentfremdung‘ in die Fähigkeit zur Selbstentfremdung und -reflexion umzuwandeln. Damit wird

---

57 Ebd., S. 28.

58 Vgl. dazu auch Frauke Meyer-Gosau: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 10 (2016), H. 4, S. 119–126, hier S. 124. Der Köhlmeier-Text legt zudem die Deutung nahe, auch den Gegner der beiden Protagonisten, Adolf Hitler, trotz offensichtlichster Gegensätze für einen kurzen Moment als Depressiven und damit als Leidensgenossen der Hauptfiguren zu betrachten: „Wir können uns die Mitglieder in unserem Club leider nicht aussuchen“ (Köhlmeier: Zwei Herren am Strand, S. 160).

59 Köhlmeier: Zwei Herren am Strand, S. 22.

60 Ebd.

das Schaffen von Distanz bzw. das Berichten aus einer distanzierten Perspektive als eine weitere erfolgreiche Technik zum Umgang mit Depressionen vorgestellt.

Das ‚Von-sich-selbst-Abrücken' wird in radikalisierter Form auch bei der „Methode des Clowns" praktiziert, die von der Figur Chaplin folgendermaßen beschrieben wird:

> „Ich muss dabei nackt sein. Ich darf nichts mit der Welt zu tun haben. Ich muss allein mit mir sein. Das ist sehr wichtig. Eine Hose bereits ist die Welt, und ein Hemd ist auch die Welt." […] „Ich liege auf dem Bogen Papier und schreibe einen Brief. […] An mich selbst schreibe ich einen Brief. Lieber Charlie, schreibe ich und schreibe, was mir gerade einfällt." […] „Aber ich schreibe nicht, wie man üblicherweise schreibt, müssen Sie wissen." […] „Ich drehe mich dabei." […] „Wie ein Uhrzeiger. Auf dem Bauch drehe ich mich. Und schreibe dabei."[61]

Bei dieser Methode gehe es darum, „sich selbst vor sich selbst lächerlich zu machen – mit dem Ziel, sich selbst zu entfremden. Denn ganz bei sich könne der Mensch nämlich nicht über sich selbst lachen. Er müsse sein Ich aufspalten in ein Ich, das lacht, und in ein anderes, das ausgelacht wird."[62] Die Aufspaltung des Ich ist etwas, was bereits lange mit der Kunstfigur des Clowns in der Theater-, Pantomimen- und Zirkusgeschichte in Zusammenhang steht und etwa in dem Clownspaar ‚Weißclown und dummer August' sichtbar wird. Diese Aufspaltung findet sich demnach auch in der „Methode des Clowns", bei welcher der an Depression leidende Mensch dazu aufgefordert wird, sich für eine Zeit von einzelnen Teilen des Ich zu entfernen, um die Möglichkeit zu schaffen, über sich zu reflektieren und letztlich auch zu lachen.

Die „Methode des Clowns" hat die Figur Chaplin nach Aussage des Erzählers von Buster Keaton übernommen. Buster Keaton wiederum habe sie von Harald Lloyd adaptiert. Hier nennt der Erzähler bekannte amerikanische Komiker der Stummfilmzeit und spielt auf den Film *Safety Last* (1923, dt. Titel: *Ausgerechnet Wolkenkratzer!*) an, in dem ein Mann (Harald Lloyd) in schwindelnder Höhe am Ziffernblatt einer Kirchturmuhr hängt. In diesem Film setzt sich ein Mann unglaublichen Gefahren aus, die er jedoch gar nicht wahrzunehmen scheint. Die Szene folgt damit typischer Clownslogik, die sich auch bei Chaplins Filmen rund um seine Kunstfigur des ‚Tramps' zeigt (mit Melone, einer zu großen Hose, zu großen Schuhen, einer zu kleinen Jacke und einem Spazierstock, den er stets scheinbar ungeschickt, aber eigentlich mit großer Anmut und Artistik führt). Bei Chaplins Kunstfigur geht es immer wieder darum, dass sich dieser

61 Ebd., S. 60.
62 Ebd., S. 166.

wie der Kletterer in *Safety Last* selbst in große Schwierigkeiten bringt, mit der dadurch entstanden schwierigen Lage jedoch selbstbewusst und scheinbar unbekümmert umgeht. Damit demonstriert die Kunstfigur des Tramps Unbesiegbarkeit in anscheinend ausweglosen Situationen. Der Tramp wird zum Sinnbild für den Kampf gegen große Ängste und Gefahren. Adolf Hitler und dem ‚schwarzen Hund‘ wird demnach mit der „Methode des Clowns“ und mit den damit verbundenen intertextuellen Verweisen auf bekannte Clowns der Film- und Zirkusgeschichte eine „vielschichtige und kulturgeschichtlich differenzierte Figur“[63] entgegengestellt.

All die Informationen und Verweise auf bekannte Clowns stammen im Text vom Erzähler, der seinen Beruf als Geschichtslehrer für die Tätigkeiten als Puppenspieler und als Clown zur Zeit der Erzählung aufgegeben hat.[64] Unter anderem im Kontext der Clownsthematik taucht der Erzähler auch als Doppelgänger der Hauptfiguren im Text auf. Wie auch bei den Figuren Churchill und Chaplin lässt sich aus den Berichten über die Kindheit des Erzählers ableiten, dass auch dieser bereits früh unter psychischen Problemen litt:

> Nach dem Tod meiner Mutter lebten mein Vater und ich allein und weit weg von Freunden. Wir blieben stumm und reglos am Küchentisch sitzen, wenn jemand an der Wohnungstür klingelte. Wir brachten die Tätigkeiten des Tages hinter uns wie Teile einer Maschine, deren Aufgabe es ist, Melancholie zu erzeugen. (Mein erstes abendfüllendes Programm, da war ich bereits Ende Zwanzig, trug denn auch den Titel Die Melancholiemaschine [...]).[65]

Es wird auch von der Alkoholsucht des Vaters und von den bereits im Kindesalter auftretenden Suizidgedanken des Erzählers berichtet. Insbesondere mit diesen Berichten wird die Doppelgängerfigur stilisiert, denn auch von den bei-

---

63 Richard Weihe: Das (Un-)Behagen am Clown. In: Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Hg. v. Richard Weihe. Bielefeld 2016, S. 7–22, hier S. 20. Die von der Figur Chaplin vorgeschlagene ‚Methode des Clowns‘ findet sich in etwas anderer Form auch in der Psychotherapie. Der Clown fürchtet sich nicht vor dem Versagen oder dem Scheitern, eher im Gegenteil: Er scheint es zu genießen. Um diesen Zustand herzustellen und eine Humorreaktion hervorzurufen, „bedarf es einer Grenzüberschreitung, einer zeitweiligen Nichtbeachtung von normativen Schranken“, so der Psychotherapeut und Humorforscher Michael Titze. Angewandt werden diese Ideen zum Beispiel im sogenannten Humordrama, einem Rollenspiel, bei dem sich die Teilnehmenden mithilfe von Maskierungen wie der roten Clownsnase mit Gefühlen wie Scham auseinandersetzen (Michael Titze: Die Heilkraft des Lachens. http://www.michael-titze.de/content/de/gelotophobie/gelotophobie_28.html [Letzter Zugriff: 26.08.2022]).

64 Vgl. Köhlmeier: Zwei Herren am Strand, S. 18.

65 Ebd., S. 16.

den Figuren Churchill und Chaplin wird im Text gesagt, dass sie bereits als Sechsjährige an Suizid gedacht und Versuche in diese Richtung unternommen haben. Auch bei den Methoden des Umgangs mit psychischen Schwierigkeiten scheint es sich um Methoden zu handeln, die der Erzähler ausprobiert hat. Darauf verweisen die vom Vater des Erzählers an den Sohn weitergegebenen Worte:

> Wenn ein Mensch sehr traurig ist, sagte er, sei es ratsam, dass er sich von sich selbst ablenke. Es gebe einige Begabte, denen gelinge es, so zu tun, als wären sie ein anderer; sie schauen sich selber an, schütteln den Kopf über sich selbst oder nicken beifällig, sie nehmen sich ernst, aber nicht allzu ernst; auf diese Weise gelinge es ihnen, ohne Schaden über die Traurigkeit hinwegzukommen. Die meisten Menschen aber sähen immer und überall in sich selbst nur sich selbst, was ja auch kein Wunder sei, sei man selbst ja man selbst. Die könnten nicht so tun, als wären sie ein anderer, ihnen bleibe nichts anderes übrig, als so zu tun, als wäre ein anderer sie. Und das sei gar nicht so schwer. Am besten gelinge das, wenn man das Leben eines anderen nacherzähle. Churchill habe das Leben des 1. Duke of Marlborough nacherzählt; er erzähle das Leben Churchills nach.[66]

Der Erzähler in Köhlmeiers Text hingegen erzählt das Leben von Churchill und Chaplin nach. Damit kann dieses Erzählen ebenfalls als der Versuch gewertet werden, sich von sich selbst zu entfremden. Der Roman entpuppt sich in dieser Lesart als eine Form des therapeutischen Schreibens des Erzählers. Die Entfremdung des Selbst kann damit als ein Ziel verstanden werden, welches die Figuren inklusive des Erzählers erreichen möchten. Entfremdung im Sinne von Distanzierung wird durch das Erzählverfahren hergestellt: Mit der Angabe seiner vielen Quellen und dem berichthaften, wissenschaftlichen Stil schafft der Erzähler Distanz zwischen sich und den Figuren und auch zwischen dem Erzählten und dem Leser. Auch die metaleptische Struktur des Erzählten erlaubt es dem Leser nicht, sich unreflektiert mit den Figuren des Textes zu identifizieren. Die Leser werden durch das Verwirrspiel aus Fakt und Fiktion vielmehr dazu aufgefordert, das Dargestellte zu überprüfen und auf die Suche nach einem Sinn zu gehen.

Zum Ende des Romans berichtet der Erzähler von seiner Arbeit als Puppenspieler. Er tritt als Weißclown mit einer Puppe auf, die wie sein Vater und gleichzeitig wie ein dummer August gestaltet ist. Auch der Erzähler spaltet demnach sein Ich auf in eines, das lacht, und in eines, über das gelacht wird. In diesem Puppenspiel-Programm unterhalten sich die beiden Clowns über Depressionen, über Churchill und Chaplin und ‚medley-artig' über all das, was bereits zuvor erzählt wurde. Damit lässt sich das Programm als *mise en abyme*,

66 Ebd., S. 17.

als eine Erzählung, die die gesamte Erzählung noch einmal enthält und so unendlich weiterführen kann, verstehen. Der Text entlässt den Lesenden, ohne dass die darin enthaltene Erzählung zu einem Ende gekommen ist bzw. kommen wird. Der Roman *Zwei Herren am Strand* ließe sich demnach stetig weitererzählen, weitere Doppelgänger ließen sich finden. Ergiebig wäre in dem Zusammenhang auch die Beschäftigung mit weiteren Werken von Michael Köhlmeier wie der Novelle *Idylle mit Ertrinkendem Hund* (2008) oder auch mit nicht explizit literarischen Texten des Autors, in denen er über die Themen Trauer und Depression (weiter-) erzählt.[67]

Literaturverzeichnis

Attenborough, Wilfried: Churchill and the ‚Black Dog‘ of Depression. Reassessing the Biographical Evidence of Psychological Disorder. Basingstoke 2014.

Borgards, Roland: [Art.] Hund. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar ²2012, S. 192 f.

Bressa, Birgit: [Art.] Melancholie. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 10. Hg. v. Gert Ueding. Berlin/Boston 2012, Sp. 669–687.

Brown, Theo: The Black Dog in English Folklore. In: Animals in Folklore. Hg. v. Joshua R. Porter u. William Moy Stratton Russell. Ipswich 1978, S. 45–58.

Burton, Robert: Anatomy of Melancholy [1621]. New York 1847.

Coleman, David: The Bipolar Express. Manic Depression and the Movies. New York 2014.

Foley, Paul: Black Dog as a metaphor for depression. A brief history. In: Tracking the Black Dog. Hairy Tales and Historical Legwork from the Black Dog Institute’s Writing Competition. Hg. v. Kerrie Eyers. Sydney 2006, S. 140–158.

Fry, William F.: Charles Chaplin: An embodiment of paradox (le comique et la terreur). In: Charlie Chaplin. His Reflection in Modern Times. Hg. v. Adolphe Nysenholc. Berlin/New York 1991, S. 61–66.

Gauß, Karl-Markus: Wie bändigt man den schwarzen Hund? Michael Köhlmeiers Roman „Zwei Herren am Strand“ bringt Chaplin und Churchill zusammen. In: Süddeutsche Zeitung, 22.09.2014, S. 12.

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Historisch-kritische Edition. Hg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke u. Fotis Jannidis. Göttingen 2018.

Hünemörder, Christian: [Art.] Hund. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 5: Gru–Iug. Stuttgart/Weimar 1998, Sp. 755–758.

Johnstone, Matthew: Why a Black Dog? https://matthewjohnstone.com.au/2014/02/why-a-black-dog/ (Letzter Zugriff: 26.08.2022).

---

67 Vgl. hierzu Michael Köhlmeier: Vorwort. In: Wenn das Leben pflügt. Krise und Leid als existentielle Herausforderung. Hg. v. Alfried Längle u. Dorothee Bürgi. Göttingen 2016, S. 11.

Johnstone, Matthew: Mein schwarzer Hund. Wie ich meine Depression an die Leine legte. München [13]2017.
Johnstone, Ainsley/Matthew Johnstone: Mit dem schwarzen Hund leben. Wie Angehörige und Freunde depressiven Menschen helfen können, ohne sich dabei selbst zu verlieren. München 2009.
Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie – Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst [1964]. Übersetzt v. Christa Buschendorf. Frankfurt a. M. 1990.
Köhlmeier, Michael: Vorwort. In: Wenn das Leben pflügt. Krise und Leid als existentielle Herausforderung. Hg. v. Alfried Längle u. Dorothee Bürgi. Göttingen 2016, S. 7 f.
Köhlmeier, Michael: Zwei Herren am Strand. Roman. München 2014.
Kuzniar, Alice A.: Melancholias's Dog. Chicago 2006.
Lehmann, Maren: „What will you do to keep away the black dog that worries you at home?“ Versuch über das semantische Potenzial des Hundes. In: Auf den Hund gekommen. Interdisziplinäre Annäherung an ein Verhältnis. Hg. v. Nicole Burzan u. Ronald Hitzler. Wiesbaden 2017, S. 33–45.
McKinlay, Megan: Churchill's black dog? The history of the Black Dog as a metaphor for depression. In: Tracking the Black Dog. Hairy Tales and Historical Legwork from the Black Dog Institute's Writing Competition. Hg. v. Kerrie Eyers. Sydney 2006, S. 175–192.
Meyer-Gosau, Frauke: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 10 (2016), H. 4, S. 119–126.
Moran, Charles: Churchill. The Struggle for Survival. 1940–1965. Boston 1966.
Murray, Les: Killing the Black Dog. Melbourne 2009.
Poschmann, Marion: Hundenovelle. Frankfurt a. M. 2008.
Rose, Norman: Churchill. An Unruly Life. London 2009.
Schwalm, Helga: Das eigene und das fremde Leben. Biographische Identitätsentwürfe in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Würzburg 2007.
Thrale, Hester: Thraliana. The diary of Mrs. Hester Lynch Thrale (later Mrs. Piozzi). 1776–1809. Vol. II: 1784–1809. Hg. v. Katherine Balderston. Oxford 1951.
Titze, Michael: Die Heilkraft des Lachens. http://www.michael-titze.de/content/de/gelotophobie/gelotophobie_28.html (Letzter Zugriff: 26.08.2022).
Vöing, Nerea: Arbeit und Melancholie. Kulturgeschichte und Narrative in der Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2019.
Walde, Christine: [Art.] Kerberos. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. Bd. 6: Iul–Lee. Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 439 f.
Weihe, Richard: Das (Un-)Behagen am Clown. In: Über den Clown. Künstlerische und theoretische Perspektiven. Hg. v. dems. Bielefeld 2016, S. 7–22.

Auto(r)fiktionen des Depressiven

Marcella Fassio

„Um mich, in mir herrscht die Leere, die Öde“

Depression und Autorschaft in den Erzählungen Albert Ehrensteins

1 Einführung – Indizien des Depressiven

> Es ist nicht die Melancholie und Bitterkeit des Herbstes, nicht die Vollendung einer größeren Arbeit, nicht die Benommenheit des aus langer, schwerer Krankheit dumpf Erwachenden, ich verstehe überhaupt nicht, wie ich in diesen Zustand versunken bin. Um mich, in mir herrscht die Leere, die Öde, ich bin ausgehöhlt und weiß nicht wovon.[1]

Mit diesen Worten legt der Protagonist Tubutsch in Albert Ehrensteins gleichnamiger Erzählung gleich zu Beginn seinen seelischen Zustand offen. Auch wenn der Begriff ‚Depression‘ in Ehrensteins Erzählung nicht explizit fällt, können Leere und Öde als Indizien hierfür gelten. Nicht nur Tubutsch, auch die Schriftstellerfiguren der anderen Erzählungen Ehrensteins sind von Stagnation, sichtbar als repetitive Rumination, Unproduktivität und Gehemmtheit, sowie von einem Gefühl innerer Leere betroffen. Sie befinden sich in einer Lebens- und zugleich einer Schreibkrise. Diese Krisen können aufgrund ihrer typischen Symptomatik als Form der Depression gelesen werden. Hieraus ergibt sich die Frage, wie Depression in den Erzählungen implizit dargestellt wird und inwieweit dieser Zustand der Depression mit der Autorschaft der Dichter-Figuren verknüpft ist. Depression und Autorschaft sind, so meine These, in den Texten Ehrensteins grundlegend miteinander verbunden. Die Dichter-Figuren erfahren die Sprache, ihr Schreiben und sich selbst als mangelhaft. Das depressive Ich, als nicht-funktionierend und nicht arbeitsfähig, spiegelt sich in den redundanten zirkulären Erzählungen, die in verschiedenen Varianten um diese immergleiche Thematik kreisen. Leben, Tod und Schreiben sind mit einem Mangel behaftet, dem die männlichen Figuren Ehrensteins nicht entfliehen können. Um die Mangelerfahrungen der Dichter-Figuren als Ausdruck des Depressiven näher zu spezifizieren, sollen diese mit Blick auf die strukturalistisch-psycho-

---

1 Albert Ehrenstein: Tubutsch. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 36–58, hier S. 36.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. [CC BY] Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-007

analytische Theorie Jacques Lacans zum ‚Mangel' des Subjekts sowie Julia Kristevas Überlegungen zu Melancholie und Depression untersucht werden.

2 Der Mangel des Subjekts bei Lacan und Kristeva

Jacques Lacan geht in seiner Theorie davon aus, dass das Subjekt mit einem Mangel behaftet ist. Dieser Mangel zeige sich im Spiegelstadium, wenn sich das Ich zum ersten Mal im Spiegel erkenne und zu einem *je* werde.[2] Gleichzeitig komme es im Spiegelstadium zu einer Entfremdung, denn das Ich, das sich im Spiegel sieht, erblickt nur sein Abbild als eine Einheit:

> Die triumphale Setzung des Ideal-Ich erweist sich als das Gegenteil der zu diesem Zeitpunkt noch völlig mangelhaften körperlichen Befindlichkeit. Die nur antizipierte – nicht aber manifeste – Einheit, die in der Bespiegelung vorstellig wird, läßt das Spiegelstadium zu einem spannungsgeladenen Drama werden, das ein ‚unbefriedigtes Begehren' hervorruft.[3]

Somit kommt es zu einer Verkennung[4] und einer Spaltung des Subjekts in *moi*, das „imaginäre[] Ich", und *je*, das „wahre[] begehrende[] Ich".[5] Das *je* außerhalb des Spiegels versucht von nun an, sich dem „Ideal-Ich",[6] dem *moi*, welches es im Spiegel erblickt, anzunähern,[7] denn das Spiegelbild „ist das, was dem Subjekt gerade ermangelt."[8] Mit Beginn des Sprechens wird das Subjekt schließlich in die symbolische Ordnung, in die Sprache eingeführt. In seinen Überlegungen zur Sprache als symbolischen Ordnung beruft Lacan sich auf de Saussures Zeichenmodell von Signifikant (*signifiant*) und Signifikat (*signifié*).[9] Nach Lacan ist

---

2 Vgl. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders.: Schriften I. Olten 1973, S. 61–70, hier S. 63.

3 Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg 2002, S. 25.

4 Vgl. Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, S. 69.

5 Rainer Baasner: Literaturpsychologie/Psychoanalytische Literaturwissenschaft. In: ders./ Maria Zens: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2001, S. 147–158, hier S. 157.

6 Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, S. 64.

7 Vgl. ebd.

8 Markus Verweyst: Das Begehren der Anerkennung. Subjekttheoretische Positionen bei Heidegger, Sartre, Freud und Lacan. Frankfurt a. M. 2000, S. 291.

9 Walter Schönau: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart 1991, S. 156.

die symbolische Ordnung eine endlose Kette von Signifikanten.[10] Innerhalb dieser Kette kommt es zu einer ständigen metonymischen Verschiebung. Die Struktur der Metonymie zeigt dabei an, „daß die Verbindung des Signifikanten mit dem Signifikanten, die Auslassung möglich macht, durch die das Signifikante den Seinsmangel [...] in die Objektbeziehung einführt [...]".[11] Hieraus folgt letztlich, dass „der Sinn nie erschöpft, nie vollkommen ist. Darum ist eine Rede, eine Schrift nie für immer abgeschlossen. Darin zeigt sich ein grundsätzlicher Mangel."[12]

In Verbindung hiermit können Kristevas Überlegungen zu Melancholie und Depression herangezogen werden. Kristeva stellt hierfür zwei Aspekte als grundlegend heraus: erstens, die „*Unerträglichkeit eines Objektverlusts*" und zweitens, das „*Scheitern des Signifikanten*, für einen kompensatorischen Ausweg aus den Zuständen des Rückzugs zu sorgen, in die das Subjekt sich bis zur Handlungsunfähigkeit, zum Sich-tot-Stellen oder bis zum Tod selbst flüchtet."[13] Da das depressive Subjekt jedoch weiterhin die Signifikanten als absurde und gehemmte Zeichen bewahre, bleibe es „gefangen [...] vom nicht verlorenen Objekt (vom Ding)".[14] Dadurch habe der Depressive auch „nichts, wovon er sprechen kann: Am Ding [...] klebend, ist er ohne Objekte. Dieses totale und unbezeichenbare Ding ist bedeutungslos: ein Nichts, sein Nichts, der Tod."[15] Dies zeige sich auch am repetitiven und monotonen Sprechen des depressiven Subjekts:

> Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf. [...] Über die gebrochenen logischen Sequenzen herrschen nun ein repetitiver Rhythmus und eine monotone Melodie und verwandeln sie in immer wiederkehrende, zwanghafte Litaneien.[16]

Dem Subjekt und dem Sprechen ist damit ein Mangel eingeschrieben. Der Mangel zeigt sich dabei an der Unmöglichkeit des Sprechens durch Abbruch, Monotonie und Wiederholung. Die Ausdrucksfähigkeit des Subjekts ist beschnitten

---

10 Vgl. Elizabeth Wright: Klassische und strukturalistische Ansätze der psychoanalytischen Literaturforschung. In: Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Hg. v. Jochen Hörisch u. Georg Christoph Tholen. München 1985, S. 26–48, hier S. 36.

11 Jacques Lacan: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: ders.: Schriften II. Olten 1975, S. 15–55, hier S. 40 f.

12 Peter Widmer: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1990, S. 47.

13 Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Frankfurt a. M. 2007, S. 18.

14 Ebd., S. 56.

15 Ebd., S. 60.

16 Ebd., S, 43.

und dadurch mangelhaft. Wie bei Lacan und Kristeva die Sprache mangelhaft ist, so ist es bei Ehrenstein das Schreiben als Ausdruck der Sprache.

3 Mangelerfahrungen

Die männlichen Erzähler und Protagonisten in den frühen Erzählungen Ehrensteins zeichnen sich beinahe durchweg durch ihre Dichter- oder Künstlerexistenz aus.[17] Diese Dichter- und Künstler-Figuren sind oftmals Außenseiter,[18] „Exterritoriale",[19] deren „Zustand sozialer Vereinzelung noch durch [ihren] Status des Junggesellen verstärkt wird".[20] Das Dichter-Subjekt in *Tubutsch* ist geprägt von seiner Einsamkeit und Isolation.[21] Es lebt alleine in einem Kabinett mit separiertem Eingang. Das „Haus erweist sich als imaginäres Gefängnis, als symbolischer Ort der Öde, Kälte und Einsamkeit, des Aneinander-Vorbeigehens".[22] Tubutsch mangelt es „an menschlichen Kontakten".[23] Die Interaktion mit anderen ist auf ein Minimum beschränkt: „Dies ist mein einziger Verkehr, ein alter Schuster und, richtig! noch ein zugrunde gegangener Huterer, an dem nichts bemerkenswert ist, außer, daß er mit dem Kaiser Max nach Mexiko geriet."[24] Alle anderen Bekannten und Verwandten hat er verloren oder sie meiden ihn.

> Höchstens hie und da ein auf dem Dache eines vorbeifahrenden Geschäftswagens ängstlich herumlaufender Pintscher, der bellt mich an. Ich hätte oft Lust, zurückzubellen. Lei-

---

17 Vgl. Thomas Anz: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart 1977, S. 88.

18 Ebd., S. 160.

19 Hanni Mittelmann: Albert Ehrenstein: „Nicht da nicht dort". Exil, eine jüdische Erfahrung? In: Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. v. Itta Shedletzky u. Hans Otto Horch. Tübingen 1993, S. 237–247, hier S. 238.

20 Heidemarie Oehm: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München 1993, S. 129.

21 Einsamkeit und Isolation sind Merkmale, die für das gesamte Werk Ehrensteins gelten können. Vgl. Dietrich Krusche: Künstlertum und soziale Bedingung der Isolation Albert Ehrenstein: Tubutsch. In: ders.: Kommunikation im Erzähltext. 1. Analysen. Zur Anwendung wirkästhetischer Theorie. München 1978, S. 51–57, hier S. 51.

22 Armin A. Wallas: Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. München 1994, S. 206.

23 Margherita Versari: Albert Ehrenstein, Prä-Existentialist ohne Existenz. „Tubutsch" (1911) – Erzählfigur des Nihilismus. In: Wege der Literaturwissenschaft. Hg. v. Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe u. Hans Joachim Schrimpf. Bonn 1985, S. 269–283, hier S. 280.

24 Ehrenstein: Tubutsch, S. 39.

> der verbietet das der Anstand. [...] Und so kann ich auch zu diesem Pintscher nicht in nähere Beziehung treten.[25]

Tubutsch versucht zwar, sich in die Gemeinschaft zu integrieren,[26] aber alle „Versuche, unter Erwachsenen Aufnahme zu finden und sich mit ihnen gar zu versöhnen, scheitern“.[27] Sein Leben wird, so Krusche, „zu einer Kette frustrierter Anläufe, sich mitzuteilen“.[28] Seine Einsamkeit steigert sich soweit, dass er wünscht, ein Mörder würde bei ihm einbrechen: „Oft in der Nacht fahre ich auf. Was ist? Nichts, nichts! Will denn niemand bei mir einbrechen? Alles ist vorausberechnet.“[29] Wenn es an der Tür klingelt, wird Tubutsch abermals enttäuscht: „Ungeheures oder doch Angenehmes erwarte ich: wenn ich öffne, hat es meistens nebenan geläutet. Oder aber es ist ein Bettler.“[30] Angesichts dessen muss Tubutsch sich „zusammennehmen, daß [er] nicht bei dieser Gelegenheit infolge all der erlittenen Enttäuschungen zusammenbreche ...“[31]

Die Erzähler und Dichter-Figuren in den Erzählungen Ehrensteins stehen meist am existentiellen Abgrund. So beklagt das ‚Ich‘ in der Erzählung *Tod*: „Zergänglich Gut besitz’ ich nicht. Nicht einmal eine Wärmstube hab’ ich, ich erfrier’ vor innerem Winter; Schlaf, Tod – nur das kann mich bergen.“[32] Die äußere Not wird hier zu einer inneren. Auch Tubutsch leidet an einem „immer chronischer werdenden Mangel an gebräuchlichen Zahlungsmitteln“.[33] Die Sorge um die eigene Existenz ist omnipräsent. Tubutsch sieht sich gesellschaftlich unterhalb der Bettler, denen er nichts geben kann, weil er selber nichts hat.[34] Beigel stellt diesbezüglich heraus: „Er ist arm, ohne Hab und Gut im Sinne einer Daseinsleere. Man könnte auch von einer Abwesenheit des Besitzgefühls sprechen, des Gefühls des Von-sich-gebenkönnens, der Fähigkeit, sich selbst etwas zuzuschreiben.“[35] Er lebt isoliert in seinem kleinen Kabinett, außer sei-

---

25 Ebd., S. 40 f.
26 Vgl. Gabriel Beck: Die erzählende Prosa Albert Ehrensteins (1886–1950). Interpretation und Versuch einer literarhistorischen Einordnung. Freiburg/Schweiz 1969, S. 68.
27 Ebd., S. 69.
28 Krusche: Künstlertum und soziale Bedingungen, S. 55.
29 Ehrenstein: Tubutsch, S. 45.
30 Ebd., S. 54 f.
31 Ebd.
32 Albert Ehrenstein: Tod. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 209–217, hier S. 213.
33 Ehrenstein: Tubutsch, S. 38.
34 Ebd., S. 54 f.
35 Alfred Beigel: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. Frankfurt a. M. 1972, S. 92.

nem Namen besitzt er nur wenige Dinge.[36] Bei einem Einbruch wäre so „[s]einen Stiefelknecht Philipp und vielleicht noch ein Straßenverzeichnis ausgenommen […] nichts zu holen“.[37] Tubutsch muss „Kot fressen“,[38] „Kot schlingen“.[39]

Dieses ständige und immer wiederkehrende Leiden zeigt sich auch in den anderen Erzählungen Ehrensteins. So stürzt die männliche Dichter-Figur Kimargouel nach erstem literarischen Erfolg ab und muss sich mit seinem Schicksal arrangieren: „Kimargouel blieb nichts übrig, als sich in einem deutsch-österreichischen Prytaneum ausspeisen zu lassen und daran zu verhungern; er verhustete ratenweise, aber in sparsamen Dosen seine sanft eiternden Lungenflügel.“[40] Armut, Hunger und Krankheit zeigen sich hier als typische Merkmale für das Dichter-Schicksal, das mit dem Tod endet: „Den letztgenannten Tag verbrachte Kimargouel in hellsichtiger Anschauung seines Skeletts, die Knochen zählend.“[41] Kimargouel entschwindet in zweifacher Hinsicht: sein Körper löst sich durch das Verhungern mehr und mehr auf und schließlich verschwindet der Dichter im weißen Nichts einer Litfaßsäule.[42]

Alles scheint in seiner Bedeutungslosigkeit gleich und immer wiederkehrend zu sein. Dies spiegelt sich auch im Menschenbild der Dichter-Figuren: „Ach, selbst, wenn wir wollten, wir könnten ja nicht helfen, wir sind für jede Hilfe zu klein – winzige Kaninchen, machtlos mitten im Feuerwerk der Weltsysteme.“[43] Das ‚Ich‘, wie in *Zweifel*, ist hilflos, höheren Mächten ausgeliefert. „Nur die Elemente dürfen sprechen, ich bin eine zitternde Magnetnadel, gebe an, was ich kann, bevor mich eine ungeheure Hand zertrümmert.“[44] Auch Tubutsch ergeht sich in „dauernden Selbstanklagen“[45]. Sein Name ist nur eine weitere Enttäuschung: „Und als ich im Schein des zusammensinkenden Wachsstengels aus der Visitkarte, die auf der Tür meines Kabinetts mit separiertem Eingang prangt, ersah, daß ich der Herr Karl Tubutsch war, da sagte ich leise, niederge-

36 Vgl. Ehrenstein: Tubutsch, S. 36.
37 Ebd., S. 45.
38 Ebd., S. 49.
39 Ebd., S. 55.
40 Albert Ehrenstein: Kimargouel. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 244–245, hier S. 245.
41 Ebd.
42 Vgl. ebd., S. 245.
43 Albert Ehrenstein: Zweifel. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 207–208, hier S. 207.
44 Ebd., S. 208.
45 Beck: Die erzählende Prosa, S. 61.

schmettert, nichts als: ‚Scho wieder!‘...“.[46] Diesem Namen, diesem Ich zu entrinnen, ist nicht möglich.[47] Seine Besitzlosigkeit ist für ihn zugleich seine Bedeutungslosigkeit, das „Nichts-Haben“, so Krusche, wird zu einem „Nichts-Sein“.[48] Tubutsch ist „substanzlos, nichts Intelligibles ist ihm geblieben“.[49] Das ‚Nicht-Sein‘ geht mit der Bedeutungslosigkeit von Zeit einher: „Die Tage gleiten dahin, die Wochen, die Monate. Nein, nein! nur die Tage. Ich glaube nicht, daß es Wochen, Monate und Jahre gibt, es sind immer wieder nur Tage, Tage, die ineinanderstürzen, die ich nicht durch irgendein Erlebnis zu halten vermag.“[50] Die Zeit stürzt auf das ‚Ich‘ ein, die Zeitebenen überlagern sich,[51] sodass „das identitätskonstituierende zeitliche Koordinationssystem von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft weitgehend enttemporalisiert ist“.[52] Die Wahrnehmung der Zeit hat sich aufgelöst, alles geht ohne nennenswerte Vorfälle eintönig ineinander über, kehrt immer wieder:

> Wenn man mich fragte, was ich gestern erlebt habe, meine Antwort wäre: „Gestern? Gestern ist mir ein Schuhschnürl gerissen.“ Vor Jahren, riß mir ein Schuhschnürl, fiel ein Knopf ab, war ich wütend, erfand einen eigenen Teufel, der diesem Ressort vorstand und gab ihm sogar einen Namen.[53]

Die Instanz der Zeit bietet somit keinen Halt mehr für das Subjekt.[54] Ähnlich stellt auch Kristeva für das depressive Subjekt heraus:

> Da die Zeit, in der wir leben, die Zeit unserer Rede ist, wird der Melancholiker durch sein fremdes, verlangsamtes oder ausschweifendes Sprechen zwangsläufig in einer dezentrierten Zeitlichkeit leben. Sie fließt nicht dahin, der Vektor vorher/nachher ist für sie nicht maßgebend, führt sie nicht aus einer Vergangenheit hin zu einem Ziel. [...] An die Vergangenheit fixiert, [...], stellt der Melancholiker ein sonderbares Gedächtnis dar: Alles ist vergangen, umgewälzt, scheint er zu sagen, aber ich bleibe diesem Vergangenen treu, bin daran festgenagelt [...].[55]

---

46 Ehrenstein: Tubutsch, S. 45.
47 Vgl. Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 215.
48 Krusche: Künstlertum und soziale Bedingungen, S. 55.
49 Thomas Köster: Zerfall ohne Zauber. Paradoxie und Resignation in Albert Ehrensteins *Tubutsch*. In: The German Quarterly 63 (1990), H. 2, S. 233–244, hier S. 235.
50 Ehrenstein: Tubutsch, S. 36.
51 Beck: Die erzählende Prosa, S. 67 f.
52 Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 210. Zur Zeitmetaphorik in der expressionistischen Literatur vgl. auch Anz: Literatur der Existenz, S. 51.
53 Ehrenstein: Tubutsch, S. 36 f.
54 Vgl. Köster: Zerfall ohne Zauber, S. 236.
55 Kristeva: Schwarze Sonne, S. 68.

Die Wahrnehmung des Ichs löst sich auf, nicht nur, indem sich alles wiederholt, auch die Dinge werden austauschbar: „[V]or meinen Augen verschwimmen alle Unterschiede, sie werden mir zu minimal, als daß ich in den scheinbar so diversen Gegenständen mehr als geringfügige Abstufungen ein und derselben Materie zu erblicken vermöchte".[56] Das Dichter-Ich hat seinen „Schwerpunkt außer [seinem] Selbst", ist „jedem Eindruck hingegeben [...] wie Wachs"[57] und steht somit in einer vollkommenen Abhängigkeit von seiner Umwelt.[58] Das „Sensorium" des Dichters muss so „unaufhörlich" gefüttert werden, um über die „gähnende Leere hinwegzukommen".[59] Doch auch um ihn herum kann es keine Bedeutung geben. Diese Bedeutungslosigkeit erstreckt sich auf alle menschlichen Beziehungen: „Tubutsch steht allein, [...] kein Halt ist ihm geblieben, die Welt zerfallen, alles nichtig und gleichförmig gemacht."[60] Denn auch die Liebe ist nichts weiter als Kot, ist entwertet. Dinge und nebensächliche Ereignisse werden hingegen mit (scheinbarer) Bedeutung aufgeladen. „Banalitäten erscheinen ihm als Weltergebnisse."[61] Wenn Tubutsch „auf einem Misthaufen einen alten und einen jungen Hahn miteinander um die Weltherrschaft kämpfen" sieht, dann ist er „[g]anz hingenommen von diesem Ereignisse" und wundert sich „am nächsten Morgen sehr, in keiner Zeitung die kleinste Notiz über diesen Gigantenkampf um die Hegemonie auf dem Düngerhaufen zu finden."[62] Es kommt zu einer Umwertung von Makro- und Mikrokosmos,[63] einer „Nivellierung bestehender Wertehierarchien".[64] So wird schließlich der Tod zweier Fliegen im Tintenfass zum großen Ereignis, zum „religiös einschneidenden Erlebnis[]"[65] stilisiert, das schließlich auch die ‚Schreibblockade' des Dichters auslöst:[66]

> Früher habe ich geschrieben. Aber als ich das letztemal einen Blick ins Tintenfaß warf, lagen darin zwei Fliegen. Ertrunken. Was da vorgefallen war, ein Doppelselbstmord aus Liebe ... oder ein Absturz in den Glasbergen infolge ins Rollen geratener Staubkörner ...

56 Ehrenstein: Tubutsch, S. 43.
57 Ebd., S. 42.
58 Vgl. hierzu Frank Krause: Sakralisierung unerlöster Subjektivität. Zur Problemgeschichte des zivilisations- und kulturkritischen Expressionismus. Frankfurt a. M. 2000, S. 115.
59 Ehrenstein: Tubutsch, S. 42.
60 Köster: Zerfall ohne Zauber, S. 238.
61 Beck: Die erzählende Prosa, S. 65.
62 Ehrenstein: Tubutsch, S. 41.
63 Vgl. Wallas: Albert Ehrenstein, S. 188 sowie Versari: Albert Ehrenstein, S. 273.
64 Vgl. Anz: Literatur der Existenz, S. 157 sowie Wallas: Albert Ehrenstein, S. 181 f.
65 Matthias Huff: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung. Zum literarischen Ich im Werk Albert Ehrensteins. Stuttgart 1994, S. 269 f.
66 Vgl. ebd., S. 267 f.

> das ließ sich nicht mehr eruieren. Das Wort: „Ruhm“ zerbarst mir; wer weiß was diese Fliegen für ihr Volk gewesen waren! Ein Grauen überkam mich […] Ich beließ sie an dem Ort, wohin sie das Schicksal geworfen. […] Denn was kann besser zu meiner Stimmung passen als der für andere, robuster geartete vielleicht gar nicht wahrnehmbare Geruch ihrer Verwesung?[67]

Tubutsch entfernt die beiden Fliegen aufgrund seiner Antriebslosigkeit nicht aus dem Tintenfass, er fühlt sich dem Schicksal ausgeliefert und verbleibt in diesem Zustand der Passivität. Das Verwesen der Fliegen in der Tinte verdeutlicht zudem die in Ehrensteins Texten zentrale Verknüpfung von Autorschaft, Tod und Mangel.

4 Versuche der Mangelüberwindung

Als mögliche Flucht aus diesem depressiven Zustand der Leere werden wiederholt Krankheit und physischer Schmerz benannt. Tubutsch wünscht sich Zahnschmerzen, um überhaupt etwas zu fühlen, um eine Unterbrechung, eine Abwechslung in der ewigen Monotonie seines Lebens zu haben:

> Wenn ich wenigstens Zahnschmerzen hätte. Ich könnte dann dreimal „Abracadabra“ sagen, auch das heilige Wort „Zip-zip“ dürfte die gleiche magische Wirkung haben … und wenn es mit den Schmerzen selbst dann nicht besser würde, möchte ich keineswegs zum Zahnarzt gehen, nein, die Schmerzen hegen und pflegen, sie nie erlöschen lassen, immer wieder wachrufen. Es wäre doch wenigstens ein Gefühl![68]

Dem Schmerz „kommt […] als Paradox schon heilige, schon heilende Bedeutung zu“,[69] wie Köster herausstellt. Er sei „eine vorübergehende Linderung der inneren Leere und schrecklichen Furcht vor dem Nichts“[70] und könnte „den Zustand des lebendig-Totseins […] beenden“.[71] Der Schmerz als Lebensflucht ist ihm jedoch nicht vergönnt,[72] denn Tubutschs „Gesundheit ist unerschütterlich“.[73]

Nicht nur die Krankheit wird zum erhofften Lebenssurrogat, auch die Flucht durch Reisen wird in den Erzählungen Ehrensteins thematisiert. Dabei sind es

---

67 Ehrenstein: Tubutsch, S. 41 f.
68 Ebd., S. 46.
69 Köster: Zerfall ohne Zauber, S. 240.
70 Beigel: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins, S. 63.
71 Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 215.
72 Vgl. Köster: Zerfall ohne Zauber, S. 241 sowie Versari: Albert Ehrenstein, S. 282.
73 Ehrenstein: Tubutsch, S. 46.

keine Welt-Reisen, sondern Phantasie-Reisen, die die Dichter-Figuren unternehmen, denn wie Tubtusch sagt: „Überhaupt ist es ganz gleichgültig, wohin wir reisen: wir gehen ja mit. Können uns nicht zu Hause lassen. Diese Art zu reisen behagt mir nicht. Wenn schon, dann aber in die Zeit.“[74] So öffnet sich vor allem die „Reise in die Vergangenheit [...] als Flucht-Weg“.[75] Doch auch dieser scheitert, „weil die handfeste Wiener Realität [...] plötzlich [...] einbricht.“[76]

Tubutsch versucht, sich „die Zeit zu vertreiben, unter allen denkbaren Beschäftigungen die exotischeste ausfindig zu machen“.[77] Er imaginiert seinen Stiefelzieher Philipp als Gesprächspartner und ‚schlüpft‘ in verschiedene Rollen,[78] „die ihm in der sozialen Realität verschlossen werden“.[79] So stellt auch Jörg Drews heraus, dass Tubutsch „[z]ur Kompensation des eigenen dürftigen Lebens“, auf „Größenphantasien“ zurückgreife.[80] Das ‚Ich‘ muss, wenn es ihm „zu fad wird ‚Ich‘ zu sein, notgedrungen ein anderer werden.“[81] Tiere und Dinge werden zu Kommunikationspartnern, da die Kommunikation mit Menschen misslingt.[82] Doch auch diese Art der Kommunikation scheitert, denn Tubutschs nicht-menschliche Kommunikationspartner verlassen ihn schließlich. Schnudi, die Zwergbulldoge des Nachbarn, stirbt,[83] und auch sein Stiefelzieher Philipp verstummt: „[S]eine Seele war wohl für ständig nach Amerika ausgewandert“.[84] Die Tiere und Dinge antworten nicht mehr, das Dichter-Ich ist völlig auf sich allein gestellt: „Nun habe ich niemand mehr. Einen Einspännergaul sah ich an, ob er nicht mit mir reden mag ... Ich wette: er wollte nur nicht mit mir im Gespräche gesehen werden. Mit andern, glaub’ ich, hätte er nach einiger Anstrengung reden können ...“[85] Die Fluchtmöglichkeiten aus dem Leben sind Tubutsch damit versperrt.

Ihren Höhepunkt findet die Suche der männlichen Dichter-Figuren nach einem Ausweg schließlich im Todeswunsch. Der männliche Protagonist in *Ritter*

74 Ebd., S. 42.
75 Wallas: Albert Ehrenstein, S. 192.
76 Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 214.
77 Ehrenstein: Tubutsch, S. 37.
78 Ebd., S. 50 f.
79 Wallas: Albert Ehrenstein, S. 184.
80 Jörg Drews: Trostlosigkeit, durch Kalauer unerträglich gemacht. Albert Ehrensteins *Tubutsch*. In: Expressionistische Prosa. Hg. v. Walter Fähnders. Bielefeld 2001, S. 45–57, hier S. 51.
81 Ehrenstein: Tubutsch, S. 49 f.
82 Vgl. ebd., S. 40 f.
83 Vgl. ebd., S. 55.
84 Ebd., S. 51.
85 Ebd., S. 55.

Johann des Todes ist auf der ständigen Suche nach dem Tod, doch was er auch versucht, immer muss er weiterleben. So stellt auch Wallas heraus: „Ehrenstein desillusioniert eskapistische Flucht-Phantasien: Ritter Johann des Todes, der Weltreisende, findet keinen Ort der Harmonie, sondern erlebt nur die unendliche Perpetuierung der Sinnlosigkeit.“[86] Das Leben stellt sich hier als ewiger Kreislauf dar, alles kehrt immer wieder,[87] ein Entrinnen scheint es nicht zu geben. Der Protagonist wird „immer wieder auf sich zurückgeworfen“.[88] Als letzte Konsequenz und Fluchtmöglichkeit bleibt so nur der Suizid:[89] „Ritter Johann des Todes, ich muß es schon sagen, zu ihm kam nicht der Tod! [...] Der Ritter Johann des Todes, auf seinen Fahrten, hängte sich auf. Und freute sich an seinem Tode, dem Neuen.“[90]

Auch in *Tubutsch* stellt der Suizid eine scheinbare Flucht aus dem eintönigen Leben dar. Dieses hat ihm nichts mehr zu bieten, es ist ewig gleich, nur aus „Nichtigkeiten“[91] bestehend: „Das Leben. Was für ein großes Wort! Ich stelle mir das Leben als eine Kellnerin vor, die mich fragt, was ich zu den Würsteln dazu wolle, Senf, Krenn oder Gurken“.[92] Und so fragt Tubutsch sich:

> Was hält mich ab, dem allen ein Ende zu machen, in irgend einem See oder Tintenfaß zur ewigen Ruhe einzugehen oder die Frage zu lösen, welchem irrsinnig gewordenen Gott oder Dämon das Tintenfaß gehört, in dem wir leben und sterben, und wem wieder dieser irrsinnige Gott gehört?[93]

Einerseits will Tubutsch sterben,[94] andererseits hält er noch am Leben fest:[95] „Bevor ich aber die Kurbeldrehung setze und mich aus der Kurve hinaustragen lasse, an einem Meilenstein zu zerschellen [...] will ich noch einen Anlauf neh-

---

86 Wallas: Albert Ehrenstein, S. 218.
87 Ebd., S. 214.
88 Uwe Laugwitz: Albert Ehrenstein. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines deutsch-jüdischen Schriftstellers. Frankfurt a. M. 1987, S. 65.
89 Vgl. auch Mittelmann, S. 242.
90 Ehrenstein, Albert: Ritter Johann des Todes. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 13–14, hier S. 14.
91 Ehrenstein: Tubutsch, S. 58.
92 Ebd., S. 56.
93 Ebd., S. 55.
94 Ebd., S. 57.
95 Diese These vertreten auch Versari und Beck (vgl. Versari: Albert Ehrenstein, S. 283 sowie Beck: Die erzählende Prosa, S. 86).

men".[96] Letztendlich kommt es zu keinem Ausbruch aus dem Leben, denn Tubutsch fürchtet, dass der Tod ebenso enttäuschend wie das Leben sein könnte:[97]

> Der Tod, vormals der Bauer mit der Sense, ein grober Flegel immerhin, aber als solcher eine respektable, durch zahllose Bilder sehenswerter Maler akkreditierte Persönlichkeit, er nimmt in meiner Vorstellung immer komischere Gestalten an. Ich sehe ihn nicht als schwarzen Ritter, er kommt als nahender Meister, oder ein Clown tritt auf, steckt die Zunge heraus, [...] ich sehe ihn als Kondukteur, der meinen Fahrschein einzwickt, für ausgenützt erklärt, nicht warten will bis zur nächsten Haltestelle, mich zum Aussteigen drängt ...[98]

Der Tod ist kein ‚schwarzer Ritter', sondern eine ‚komische Gestalt', alltäglich, wie ein Kondukteur, „in seiner Lächerlichkeit enttäuschend".[99] Die Allegorien „schwächen, verkleinern, entwerten"[100] den Tod, wirken desillusionierend auf Tubutsch.[101] So wie sein Leben voller Mängel ist, so stellt sich auch der Tod als mangelhaft heraus. Der Tod wird, wie das Leben, zum Spottbild.[102] Tubutsch will zwar sterben, doch wie für sein Leben fehlt ihm auch für den Tod der Antrieb:[103]

> Eine tiefe Apathie und Gleichgültigkeit hat mich befallen, meine Seele ist jedes höheren Aufschwunges unfähig [...]. Mag dem sein wie ihm wolle, mir bleibt nichts anderes übrig, ich werde von dannen gehen, die Erde, dieses Kabinett mit separiertem Ausgang! verlassen, verlassen ... Was ist denn so viel dabei? [...] Wie ich mich darauf freue! Wozu sich fürchten? Ich werde einen Anlauf nehmen und hinüberspringen. Oder sollte ich doch bleiben?[104]

Das ‚Ich' ist unfähig zu handeln,[105] seine Unentschlossenheit verhindert den Suizid.[106] Die Erzählung endet, wie sie begann: „Allen Leuten geht es gut. [...] Ich aber besitze ja so garnichts, nichts was mich im Innersten froh machen könnte. Ich besitze nichts als wie gesagt – mein Name ist Tubutsch, Karl Tubutsch ...".[107] Dies

---

96 Ehrenstein: Tubutsch, S. 57 f.
97 Vgl. ebd., S. 58.
98 Ebd.
99 Huff: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung, S. 286.
100 Ebd., S. 124.
101 Vgl. Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 218.
102 Vgl. Ehrenstein: Tubutsch, S. 58.
103 Vgl. Drews: Trostlosigkeit, durch Kalauer unerträglich gemacht, S. 47.
104 Ehrenstein: Tubutsch, S. 58.
105 Vgl. Versari: Albert Ehrenstein, S. 269 sowie S. 271.
106 Vgl. Beck: Die erzählende Prosa, S. 92.
107 Ehrenstein: Tubutsch, S. 58.

verweist somit auf die ewige Wiederkehr des Immergleichen.[108] Tubutsch wird „auf ewig um sich kreisen“[109], denn „aus dem Leben […] gibt es kein Entrinnen“.[110] Das Ich muss „im Zustande des Totseins bei Lebzeiten ewig […] sterben, ohne doch zu sterben.“[111] Einen Ausgang aus dem ‚Kabinett mit separiertem Eingang‘ gibt es nicht.[112] Im Leben scheint bereits ein Zustand des Todes erreicht.[113] Tubutsch ist „ein in seiner Isolation lebend Toter“,[114] ein „Ich-Gespenst“.[115]

Auch in Ehrensteins Erzählung *Tod* ist das Leben nur ein „Fortfristen“, ein „dumpfes Gebäck“.[116] Das Leben wird zu einem „ewigen Toden“.[117] Und so stellt das Dichter-Subjekt resigniert fest: „Das Dunkel ist um uns, in uns. Wir können uns am Leben, am Tode nicht rächen. […] Wir müssen untergehen.“[118] Auch für sich selber sieht der Erzähler „nichts als Krankheit und Tod“.[119] Dabei ist er doch schon, „[a]ufgerieben, zerbröselt von der Monotonie des Daseins“,[120] und lebendig begraben: „Begraben sind wir ja immer, eingeschlossen in einen zerfallenden Leib, den wir nicht zu entlassen vermögen, eingesperrt vor allem, verwiesen und gebannt, ob lebend oder tot, an die Oberfläche der Erde.“[121] Dieser Zustand führt dazu, dass das Ich zwar einerseits den Tod fürchtet, andererseits diesen Tod herbeisehnt: „Ich sitze wie auf Nadeln und weiß nicht warum. Am liebsten möchte ich heulen. Vielleicht wird es helfen, wenn ich die verfluchte Feder ein wenig hinlege und weine. Vor dem Einschlafen wimmere ich: Bitte, bitte sterben! Bitte, bitte, lieber Gott!“[122]

Der Tod wird zur Hoffnung, dem ‚toten‘ Leben zu entkommen, Erlösung zu finden:[123] „[I]ch erfrier’ vor innerem Winter; Schlaf, Tod – nur das kann mich

108 Vgl. Köster: Zerfall ohne Zauber, S. 238.
109 Ebd., S. 243.
110 Ebd., S. 243.
111 Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 218.
112 Vgl. auch Krull: Prosa des Expressionismus. Stuttgart 1984, S. 25; Versari: Albert Ehrenstein, S. 275; Köster: Zerfall ohne Zauber, S. 242.
113 Vgl. Beck: Die erzählende Prosa, S. 61.
114 Drews: Trostlosigkeit, durch Kalauer unerträglich gemacht, S. 47.
115 Wolfgang Rothe: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt a. M. 1977, S. 123.
116 Ehrenstein: Tod, S. 209.
117 Ebd., S. 210.
118 Ebd.
119 Ebd.
120 Ebd., S. 210 f.
121 Ebd., S. 212.
122 Ebd., S. 213.
123 Vgl. Rothe: Der Expressionismus, S. 96.

bergen.“[124] Das Ich befindet sich im Alterungsprozess, erkennt im Spiegel den eigenen Mangel:[125] „Der Spiegel fixiert mich. Er betrachtet mein himmelanstarrendes Haar, das über die Faltenstirn frühwelk, so grau hereinbrach mit diesem dreißigsten Jahr.“[126] Dem Erzähler bleibt als Konsequenz nur der Suizid:

> Bin ich ein feiger Verschieber meines Endes? Ich hungere, ich esse Krätze. [...] Blut klebt an meinem Magen. Schluß machen! Abläuten! Ich werde ... ich drücke auf den höllischen Liftknopf und fahre zum Himmel. Ins Nichts ... Irgend jemand in mir, gegen mich ladet mechanisch, am offenen Fenster stehend, die erdmäßig abgeplattete Revolverkugel in den Lauf eines Schießinstruments.[127]

Der Tod stellt sich jedoch auch hier, wie in Tubutsch, als „Ewigkeitskondukteur[]“[128] und somit als ‚alltäglich‘ heraus. Die Möglichkeit des Suizids scheint ständig omnipräsent, zu einer Handlung kommt es allerdings nie. Tritt der Tod ein, stellt er sich als schrecklich und grausam dar. So geht die Dichter-Figur Kimargouel in der gleichnamigen Erzählung an Hunger und Krankheit elend zugrunde und löst sich schließlich in Nichts auf:[129]

> Den letztgenannten Tag verbrachte Kimargouel in hellsichtiger Anschauung seines Skeletts, die Knochen zählend. Sein Ultimo, sein sonderbarer Lebensabend, sein stilgemäßer Eingang ist wohl allen noch in schwermütiger Erinnerung. Wie der Gefeierte, plötzlich wie ein Expressionist [...] sich scheinbar wandelnd überging und entschwand in eine von unbedrucktschlohweißen Plakatüberklebseln bedeckte Litfaßsäule [...].[130]

Eine Befreiung und Flucht scheint der Tod in den Erzählungen Ehrensteins letztendlich nie zu sein, sondern nur wieder eine weitere Enttäuschung.

---

124 Ehrenstein: Tod, S. 213.

125 So lässt sich hier durchaus eine Parallele zum Spiegelstadium des ‚Ichs‘ bei Lacan ziehen. Die Fixierung durch den Spiegel bei Ehrenstein, zeigt das Lacansche sich (V)erkennen im eigenen Spiegelbild.

126 Ehrenstein: Tod, S. 215.

127 Ebd., S. 217.

128 Ebd.

129 Vgl. auch Beck: Die erzählende Prosa, S. 91. Es kann hier jedoch nicht von einem „sanften Ende“ gesprochen werden, wie Beck es tut.

130 Ehrenstein: Kimargouel, S. 245.

5 Depression, Sprache und Tod

Da die Dichter-Subjekte sich nicht mehr durch mündliche Kommunikation ausdrücken können, versuchen sie durch das Schreiben, das Erzählen, den Mangel zu überwinden. Literatur wird zum Versuch der „Kompensation einer Mangelsituation“.[131] Doch auch hier muss es zum Scheitern kommen. Denn wie Tubutsch erkennt,

> wenn man ein Dichter wäre, man ist noch immer nicht mehr als ein geborener Tierstimmenimitator. Und bist du ein Meister des Wortes [...] ein Bettler bist du und läßt nachahmend aus dir erschallen die Stimme des über Pferde herrschenden Fürsten [...], wenn es nicht gar die Stimme eines anderen Dichters ist – alle Stimmen läßt du aus dir erschallen, o Tierstimmenimitator, um die eigene Leere zu übertönen, deinen Mangel an einer eigenen Stimme ...[132]

Der Dichter kann keine eigene Stimme haben. Dem Schreiben, Dichten ist von vornherein ein Mangel inhärent: „Der Schriftsteller will im Grunde sein Begehren gestalten, muß aber notwendigerweise dieses Ziel verfehlen, weil er es nur in den vorgegeben Sprachzeichen und in den überlieferten Strukturen formulieren kann“.[133] Sprache ist immer schon da,[134] etwas ‚Neues‘ kann es nicht geben. Das Dichter-Subjekt kann so nur mit „leeren Worthülsen“[135] um sich werfen. Tubutsch will von nun an alles mit Bleistift aufschreiben, „um es sozusagen noch vergänglicher zu machen“.[136] Sein Schreiben und somit sein Dichtertum sind der Vergänglichkeit preisgegeben, die „Nichtigkeit des eigenen Werkes [...] ironisch hervorgehoben“.[137] Der Ruhm, von dem Tubutsch in der vagen Vergangenheit einmal geträumt hatte, als er noch schrieb, scheint unwiederbringlich dahin: „Früher träumte ich vom Ruhm. Er wurde mir nicht zugestellt. Und was blieb, waren Sarkasmen gegen die Glücklicheren. Darin war ich seit jeher groß. Als ich nichts mehr in mir zu zerfressen hatte, zerfraß ich andere. Nun bin ich schwächer, milder geworden.“[138] Für ihn ist es unmöglich „Ambrosia“ zu fabri-

131 Wallas: Albert Ehrenstein, S. 228.
132 Ehrenstein: Tubutsch, S. 55 f.
133 Schönau: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 156 f.
134 Hermann Lang: Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1986, S. 146 f.
135 Pagel: Jacques Lacan, S. 53.
136 Ehrenstein: Tubutsch, S. 42.
137 Beck: Die erzählende Prosa, S. 63.
138 Ehrenstein: Tubutsch, S. 51.

zieren, „während man selbst Kot schlingen muß".[139] Nichts, was das Dichter-Ich sagen, schreiben könnte, hätte Bedeutung.[140] Seine Worte wären nur die eines anderen, wären immer schon verbraucht. So stellt Wallas diesbezüglich heraus: „Tubutsch entwirft […] eine Theorie der literarischen Collage: […] der Dichter […] ist lediglich Redakteur von Zitaten, ein Collagen-Kleber ohne ‚eigene Stimme'."[141] Auch hier zeigt sich das Moment der ewigen Wiederholbarkeit. Ähnlich stellt auch Lacan „die beunruhigende Frage nach dem Subjekt: ‚Wer spricht?' Seine Antwort lautet: nicht ich spreche, sondern es spricht in mir."[142] Die Bedeutungslosigkeit und Mangelhaftigkeit des Schreibens wird durch die Verknüpfung mit dem Motiv des Todes verdeutlicht. Die Dichter-Figuren sehnen sich aufgrund der Leere ihres Lebens, dem „elementaren Mangel"[143] ihres Daseins, nach dem Tod. Das Tintenfass wird zur „Todesmetapher".[144] So stirbt das Fliegenpaar namens Pollak im „Tintenfaß des Todes"[145] und auch Tubutsch kann sich dadurch, dass er mit Bleistift schreibt, potenziell ‚auslöschen'.[146]

Mit seiner eigenen Bedeutungslosigkeit sieht sich auch der Erzähler in *241* konfrontiert. Während Tubutsch jedoch seine eigene Bedeutungslosigkeit herbeiführt, versucht der Erzähler hier zunächst gegen seine Vergänglichkeit anzukämpfen:[147] „Ich wühlte ein wenig in meinen alten Manuskripten. Ich werde hinter jedes Wort ein Rufzeichen setzen, damit kein Leser achtlos vorübergeht. Rufzeichen sind auch eine sehr gute Wache. Die Worte könnten sonst davonlaufen."[148] Doch auch hier ist der Dichter nur ‚Sprachrohr' einer fremden Sprache, die sich seiner bemächtigt:

> Auch in mich will jemand einsteigen; was er in mir machen will, weiß ich nicht. Er behauptet, er wolle mich eine fremde Sprache lehren, die außer ihm kein einziger Mensch kenne. Er hat mir auch schon einige Sätze gesagt. Aber das irrsinnige Zeug hat mir nicht gefallen. Und dann herrscht ja auch Raummangel. Ich selbst habe kaum Platz genug in mir.[149]

139 Ebd., S. 55.
140 Vgl. Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 217.
141 Wallas: Albert Ehrenstein, S. 187.
142 Schönau: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft, S. 157.
143 Rothe: Der Expressionismus, S. 36.
144 Huff: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung, S. 273.
145 Ehrenstein: Tubutsch, S. 41.
146 Vgl. Oehm: Subjektivität und Gattungsform, S. 213.
147 Vgl. auch Beck: Die erzählende Prosa, S. 63.
148 Albert Ehrenstein: 241. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 166–170, hier S. 168.
149 Ebd.

Von der Sprache, diesen fremden Worten, scheint zugleich eine Gefahr auszugehen, ist es doch „gefährlich laut zu sprechen. Irgendein Wort könnte sich in die Luft schwingen, herabfallen und mir die Hirnschale zerschmettern.“[150] Dies führt dazu, dass das Dichter-Ich, wie Tubutsch, schließlich verstummt: „Ich schreibe gar nichts mehr. Die Redaktionen können mich entbehren.“[151] Diese Bedeutungslosigkeit weist auch das Dichter-Ich in *Tod* auf. Dieses ist „ein ausgespiener Hund“.[152] Der Erzähler weiß: er redet nur in verbrauchten Worten, von „toten Dingen“, ist „nur Erinnerung“[153]. Auch sein Schreiben ist den „Zypressen des Vergessens“[154] ausgeliefert. Das Dichter-Ich löscht sein Werk und damit seine Dichter-Existenz aus: „Schon schien endlich die Vernichtung des Menschengeschlechts gewiß, meine eigene Spannung war aufs höchste gestiegen, da […] entfaltete mein Radiergummi das Banner der Revolution, erklärte sich unabhängig von mir und entfernte eigenmächtig jedes Wort.“[155] Hier zeigt sich abermals das Ausgeliefertsein des Ichs an höhere Mächte. Das Ich hat keine eigenen Worte, ist nur ‚fremdgesteuert‘. Die Dichter-Figuren sterben schreibend, die Leere, das Nichts ist schon in ihre Werke eingeschrieben. So beinhaltet das ‚Tagebuch eines Faulenzers‘ des Dichters Kimargouel nur leere, weiße Seiten:

> Wer je in diesen Annalen, in den schlohweißen, von solchem Unflat wie Druckerschwärze nirgends angekränkelten, leeren Großfolioseiten gelesen hat, weiß, daß dieser illuster schmale, ephebenschlanke Prachtband so was Profanes wie Aufzeichnungen selbstverständlich nicht enthält […].[156]

Wie sein Lebenswerk ein ‚Nichts‘ ist und einer Art *horror vacui* gleichkommt, so entschwindet der Dichter schließlich auch in die besagte „von unbedruckt-schlohweißen Plakatüberklebseln bedeckte Litfaßsäule“.[157] Sprache kann damit kein „Überlebensmedium angesichts der Leere“[158] sein. So wie auch alle anderen Handlungen des Erzählers aufgrund ihrer eintönigen Wiederholbarkeit an Bedeutung verlieren, so tut es auch das Schreiben als die den Dichter auszeichnende Praktik.

150 Ebd.
151 Ebd., S. 169.
152 Ehrenstein: Tod, S. 210.
153 Ebd.
154 Ebd.
155 Ebd., S. 214.
156 Ehrenstein: Kimargouel, S. 244.
157 Ebd., S. 245.
158 Huff: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung, S. 281.

6 Fazit: Das depressive Dichter-Subjekt in Auflösung

Die Dichter-Subjekte erweisen sich in den Erzählungen Ehrensteins als depressiv – auch wenn der Begriff nie fällt, sondern vielmehr durch verschiedene Indizien eingeschrieben wird. Ohne Halt irrt das Dichter-Ich durch den Raum, sei es in der Großstadt Wien oder in einer selbsterdichteten Phantasie. Das männliche Subjekt erfährt dabei sich selbst und seine Umwelt als mangelhaft. Die Dichter-Figuren leben einsam und isoliert in ihren Kabinetten, nicht nur die Eingänge, auch sie selber sind separiert von ihrer Umwelt. Sie sind Außenseiter, verurteilt zum Märtyrer-Schicksal. Das Außenseitertum der Dichter-Figuren drückt sich nicht zuletzt in ihrer beschränkten Kommunikationsfähigkeit aus. Die Sprache wurde ihnen mehr oder weniger genommen, selbst die Kommunikation mit Tieren und Dingen scheitert letztendlich. Das Leben wird von den Dichter-Figuren bei Ehrenstein als brüchig und sinnentleert empfunden. Die Flucht aus diesem stagnierenden Zustand ist den männlichen Protagonisten nicht möglich. So versucht das Dichter-Ich sich in Lebenssurrogate zu flüchten, doch ob Phantasterei oder Traum, am Ende wird dieses Ich wieder auf sich und seinen Mangel zurückgeworfen. Auch der Tod bietet keine Erlösung. Tubutsch befürchtet zurecht, dass dieser nur eine weitere Enttäuschung, ein ‚Spottbild', ist.[159] Nicht nur der Tod erscheint mangelhaft, auch das Leben ist, wie Tubutsch meint, nichts weiter als „ein großes Wort".[160] Zugleich wird das Leben zu einem ‚ewigen Toden' und damit zu einem Prozess, der nie abgeschlossen ist. Am deutlichsten zeigt sich dies in *Tubutsch*, wenn die Erzählung so endet, wie sie beginnt. Die Eintönigkeit des Lebens, das Ineinanderfallen der Zeit erweist sich als eine Wiederkehr des Immergleichen. Das weiße Blatt Papier, der *horror vacui* des Dichters, zeigt schließlich, dass auch der Versuch, den Mangel schreibend zu überwinden, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Das Dichter-Subjekt, das sich durch die Praktik des Schreibens definiert, kann auch hierin keinen Sinn mehr sehen. Es zeigt sich ein Subjekt in Auflösung, das sich ins ‚Nichts' hinüberschreibt oder sich schon in einem Zustand der völligen Leere befindet. Das Schreiben wird zu einem vergänglichen Prozess. Schreiben und Tod sind dabei miteinander verknüpft, der Tod ist im Schreibakt omnipräsent. Das, was das ‚Ich' noch erzählt und niederschreibt, ist eine Erzählung über die eigene Bedeutungslosigkeit. Tubutsch schreibt seine Geschichte in einem end-

159 Vgl. Ehrenstein: Tubutsch, S. 58.
160 Ebd., S. 56.

los-ewigen Kreislauf weiter, sodass seine Aussage, er schreibe nicht mehr,[161] zugleich durch das Erzählen untergraben wird. Das Begehren des Dichter-Subjekts kann jedoch nicht erfüllt, der Mangel nicht überwunden werden, sodass das Dichter-Subjekt in dieser Ambivalenz verharren muss.

Literaturverzeichnis

Anz, Thomas: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart 1977.

Baasner, Rainer: Literaturpsychologie/Psychoanalytische Literaturwissenschaft. In: ders./Maria Zens: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Berlin 2001, S. 147–158.

Beck, Gabriel: Die erzählende Prosa Albert Ehrensteins (1886–1950). Interpretation und Versuch einer literarhistorischen Einordnung. Freiburg/Schweiz 1969.

Beigel, Alfred: Erlebnis und Flucht im Werk Albert Ehrensteins. Frankfurt a. M. 1972.

Drews, Jörg: Trostlosigkeit, durch Kalauer unerträglich gemacht. Albert Ehrensteins *Tubutsch*. In: Expressionistische Prosa. Hg. v. Walter Fähnders. Bielefeld 2001, S. 45–57.

Ehrenstein, Albert: Ritter Johann des Todes. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 13 f.

Ehrenstein, Albert: Tubutsch. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 36–58.

Ehrenstein, Albert: 241. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 166–170.

Ehrenstein, Albert: Zweifel. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 207–208.

Ehrenstein, Albert: Tod. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 209–217.

Ehrenstein, Albert: Kimargouel. In: ders.: Werke. Bd. 2: Erzählungen. Hg. v. Hanni Mittelmann. München 1991, S. 244–245.

Huff, Matthias: Selbstkasteiung als Selbstvergewisserung. Zum literarischen Ich im Werk Albert Ehrensteins. Stuttgart 1994.

Köster, Thomas: Zerfall ohne Zauber. Paradoxie und Resignation in Albert Ehrensteins *Tubutsch*. In: The German Quarterly 63 (1990), H. 2, S. 233–244.

Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Frankfurt a. M. 2007.

Krull, Wilhelm: Prosa des Expressionismus. Stuttgart 1984.

Krusche, Dietrich: Künstlertum und soziale Bedingung der Isolation Albert Ehrenstein: Tubutsch. In: ders.: Kommunikation im Erzähltext. 1. Analysen. Zur Anwendung wirkästhetischer Theorie. München 1978, S. 51–57.

Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud. In: ders.: Schriften II. Olten 1975, S. 15–55.

161 Vgl. ebd., S. 40 f.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders.: Schriften I. Olten 1973, S. 61–70.
Lang, Hermann: Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1986.
Laugwitz, Uwe: Albert Ehrenstein. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines deutsch-jüdischen Schriftstellers. Frankfurt a. M. 1987.
Mittelmann, Hanni: Albert Ehrenstein: „Nicht da nicht dort". Exil, eine jüdische Erfahrung? In: Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. v. Itta Shedletzky u. Hans Otto Horch. Tübingen 1993, S. 237–247.
Oehm, Heidemarie: Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus. München 1993.
Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg 2002.
Rothe, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt a. M. 1977.
Schönau, Walter: Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft. Stuttgart 1991.
Versari, Margherita: Albert Ehrenstein, Prä-Existentialist ohne Existenz. „Tubutsch" (1911) – Erzählfigur des Nihilismus. In: Wege der Literaturwissenschaft. Hg. v. Jutta Kolkenbrock-Netz, Gerhard Plumpe u. Hans Joachim Schrimpf. Bonn 1985, S. 269–283.
Verweyst, Markus: Das Begehren der Anerkennung. Subjekttheoretische Positionen bei Heidegger, Sartre, Freud und Lacan. Frankfurt a. M. 2000.
Wallas, Armin A.: Albert Ehrenstein. Mythenzerstörer und Mythenschöpfer. München 1994.
Widmer, Peter: Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse. Frankfurt a. M. 1990.
Wright, Elizabeth: Klassische und strukturalistische Ansätze der psychoanalytischen Literaturforschung. In: Eingebildete Texte. Affairen zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. Hg. v. Jochen Hörisch u. Georg Christoph Tholen. München 1985, S. 26–48.

Yasmin Temelli

Zersplitterung und Rekonfiguration des Selbst

Depressives Erleben in der französischen Gegenwartsprosa

> Lorsque le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
> Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits.[1]

> Une immobilisation, [...] un empêchement de ressentir les moindres mouvements de la vie interne et extérieure, [...] l'abolition de toute rêverie et de tout désir. La pensée, l'action et le langage semblent *prise en masse* par une violence du vide.[2]

1 Vorbemerkungen

Das einundzwanzigste Jahrhundert sei das Jahrhundert der Depression – so die prognostizierende Diagnose von Elisabeth Roudinesco in *Pourquoi la psychanalyse?* (1999). Der Zahlenbefund ist deutlich: 350 Millionen Menschen gelten momentan weltweit als depressiv, die Tendenz ist steigend. Laut Statistiken der Weltgesundheitsbehörde (WHO) werden Depressionen im Jahre 2030 nach der

---

1 Charles Baudelaire: LXXVIII. Spleen [1857]. In: ders.: Œuvre complètes. Hg. v. Yves-Gérard Le Dantec, Paris 1971, S. 70 f. „Wenn tief und schwer die Wolken wie ein Deckel lasten / Auf meinem Geiste, der vor Überdruß vergeht, / Und wenn am Horizont, den völlig sie umfaßten, / Ein finstrer Tag, noch trauriger als Nächte, steht" (Charles Baudelaire: Spleen [Wenn tief und schwer die Wolken ...]. In: ders.: Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris [1857]. Hg. v. Manfred Starke, Leipzig 1990, S. 139).

2 Pierre Fédida: Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie. Paris 2003, S. 7. [Ein Stillstand, (...) eine Verhinderung die kleinsten Regungen des inneren und äußeren Lebens zu empfinden, (...) die Aufhebung aller Träumereien und allen Begehrens. Das Denken, das Handeln und die Sprache scheinen *erstarrt zu sein* durch eine Gewalt der Leere.] So keine Literaturnachweise angegeben sind, stammen die Übersetzungen von der Verfasserin.

Anmerkung: Der vorliegende Beitrag ist Teil der Studie von Yasmin Temelli: Le sel n'est pas salé. Depression und Depressives Erleben männlicher Figuren in der französischen Literatur der Gegenwart. Freiburg im Breisgau 2021.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-008

koronaren Herzkrankheit den zweiten Platz der Krankheiten einnehmen, die für Tod oder sogenannte *disability-adjusted life years* verantwortlich zeichnen.[3] Betroffen sind mit 16–20 Prozent in erster Linie Europäer und Nordamerikaner, weltweit liegt der Durchschnitt bei zehn Prozent.[4] Hinsichtlich dieses Kulturraums ließe sich Roudinesco somit beipflichten. Die Ätiologie lässt sich weniger klar fassen: Die Ursachen werden – der jeweiligen disziplinären Perspektive entsprechend – mit genetischen Prädispositionen, biochemischen Prozessen und psychosozialen Belastungen in Verbindung gebracht. Auszugehen ist weniger von einer singulären Determinante als vielmehr von einem pluridimensionalen Kausalitätengefüge.[5] Eine Möglichkeit besteht darin, Depression als Krisensymptom der postindustriellen westlichen Gesellschaften zu begreifen. Zu denken ist hier an die vielgestaltigen Globalisierungseffekte, den entsprechenden Wandel in der Arbeitswelt, die Erosion politischer, sozialer sowie identitärer Gewissheiten und verstärkte Individualisierungsprozesse. Gemäß dem Philosophen Gilles Lipovetsky generiert die zunehmende Atomisierung dabei nicht unbedingt das Gefühl eines tragischen Defizits oder ruft radikale Lösungsansätze hervor wie noch zu Zeiten der Industrialisierung, sondern, so hat er es bereits 1983 in *L'ère du vide* formuliert, „une apathie induite par le champ vertigineux des possibles et le libre-service généralisé".[6] Am Wüstenhorizont zeichnet sich so die zu einem Massenphänomen gewordene Depression ab.

> La généralisation de la dépressivité est à mettre au compte […] de la désertion de la *res publica*, ayant nettoyé le terrain jusqu'à l'avènement de l'individu pur, Narcisse en quête

---

3 Vgl. World Health Organisation, *The global burden of disease*: *2004 update*. http://www.who.int/healthinfo/global_burden_disease/GBD_report_2004update_full.pdf?ua=1 (Letzter Zugriff: 22.08.2018).

4 Allerdings wird die Aussagekraft dieser Zahlen durch spezifische kulturelle Normen, die den jeweiligen Ausdruck psychischer Belastung mit bedingen, verringert. Vgl. American Psychiatric Association: Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Hg. v. Peter Falkai u. Hans-Ulrich Wittchen. Göttingen u. a. 2015, S. 218. Siehe zu dieser Thematik die Analyse von Andrés Heerlein u. Otto Doerr-Zegers: Transkulturelle Aspekte der depressiven Erkrankungen. In: Die vielen Gesichter der Depression. Ursachen, Erscheinungsformen und Behandlungsweisen. Hg. v. Rainer M. Holm-Hadulla u. Andreas Draguhn. Heidelberg 2015, S. 257–293.

5 Vgl. Marianne Leuzinger-Bohleber: Depression – Pluralität in Praxis und Forschung. Eine Einführung. In: Depression – Pluralismus in Forschung und Praxis. Hg. v. ders., Stephan Hau u. Heinrich Deserno. Göttingen 2005, S. 13–61, hier S. 29.

6 Gilles Lipovetsky: L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain. Paris 1983, S. 48. „einer Apathie gewichen, die durch das schwindelerregende Feld der Möglichkeiten und die allgemeine Selbstbedienung geschaffen wurde." (Gilles Lipovetsky: Narziss oder die Leere. Sechs Kapitel über die unaufhörliche Gegenwart. Hamburg 1995, S. 58 f.).

> de lui-même, obsédé par lui seul et, ce faisant, susceptible de défaillir ou de s'effondrer à tout moment, face à une adversité qu'il affront à découvert, sans force extérieure.[7]

Der einsame Gang durch die Wüste, ohne stützende und schützende Begleitung, macht den Neo-Narziss hochgradig vulnerabel und übereignet ihn der Logik der Leere.

Vittoria Borsò hebt hervor, dass die „narzisstische Absorbierung des Selbst"[8] durch die – die Konzeption des Subjekts transformierende – Ökonomie des Liberalismus und des Neoliberalismus ermöglicht wurde.[9] Ab der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts finden wir ein Interessenssubjekt vor, das nicht mehr unter dem bekannten Diktum „faire mourir ou laisser vivre"[10] der souveränen Macht lebt, sondern unter dem berühmten Gesetz der Biopolitik: „[L]'homme moderne est un animal dans la politique duquel sa vie d'être vivant est en question."[11] Diese Konfiguration und implizierte Autorisierung führt nun nicht unbedingt zu einem erfüllten Leben, sondern kann einen Zustand der Depression generieren.

Dieses Szenario findet eine weiterführende Ausgestaltung in *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*. Prägnanter als im Titel des vielbeachteten Werkes von Alain Ehrenberg aus dem Jahre 1998 lässt sich der virulente Nexus zwischen selbstüberfordernden Subjektivierungsprozessen und Gesellschaft mit der Depression im Zentrum des Geschehens kaum fassen. Für den französischen Soziologen ist die Depression die Krankheit einer Gesellschaft, deren Norm sich auf Verantwortung und Eigeninitiative gründet, die Krankheit der permanenten Selbstoptimierung und der daraus resultierenden Dysfunktion.

---

7 Ebd., S. 53. „Die allgemeine Verbreitung der Depressivität […] ist der Verödung der res publica zuzuschreiben, durch die das Feld bis zur Ankunft des reinen Individuums leergefegt wurde, dieses Narzißsten auf der Suche nach sich selbst, der nur von sich selbst besessen ist und der damit anfällig wird, angesichts eines Mißgeschicks, dem er völlig wehrlos und ohne jeden äußeren Schutz entgegentritt, alle Augenblicke einen Schwächeanfall zu erleiden und zusammenzubrechen." (Lipovetsky: Narziss oder die Leere, S. 65 f.).

8 Vittoria Borsò: „Die Sorgen: eine Geisteskrankheit, die der kapitalistischen Epoche eignet." Auswege: Benjamin mit Bataille gelesen. In: Der Kult des Kapitals. Hg. v. Dario Gentili u. a. Heidelberg 2017, S. 327–362, hier S. 348.

9 Vgl. ebd.

10 Michel Foucault: Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir. Paris 1976, S. 81. „sterben […] machen und leben […] lassen" (Michel Foucault: Sexualität und Wahrheit. I. Der Wille zum Wissen. Frankfurt a. M. 1986, S. 162).

11 Ebd., S. 188. „Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht." (Foucault: Sexualität und Wahrheit, S. 171).

> Si les contraintes morales se sont allégées, les contraintes psychiques ont envahi la scène sociale : l'émancipation et l'action étendent démesurément la responsabilité individuelle, elles aiguisent la conscience d'être seulement soi-même. L'intime est entré dans l'historique dont il connaît alors les tourbillons.[12]

Die Depression lässt sich somit als Zeichen und Symptom des heutigen Okzidents verstehen, der in ihr sein Spiegelbild erkennt. Oder um es präziser mit den Worten des Psychoanalytikers Darian Leader zu fassen: „Depression is just a way of saying NO to what we are told to be".[13] Für die auf stetiger Produktivität basierende Ordnung bedeutet die Aufkündigung des Handelns somit eine Provokation; der Betroffene selbst ist allerdings nicht als Agent des Widerstandes zu begreifen: Die Depression affiziert, sie unterbricht den gewohnten Lebensablauf, spaltet vom privaten wie beruflichen Umfeld ab – und kann letztlich eine das Selbst zerstörende Wirkung entfalten.

2 Depression in der französischen Gegenwartsliteratur

Wer Antworten auf Fragen zur Depression sucht, konsultiert vermutlich in erster Linie Mediziner, interessiert sich für Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und/oder vertraut womöglich auf die Psychoanalyse. An die Literatur – so es sich nicht um genuine Selbsthilfeliteratur handelt – denken sicherlich die wenigsten primär. Dabei gilt es mit Vittoria Borsò an dieser Stelle, das Potential kultureller Repräsentation als Bühne hervorzuheben, auf der Problematisierungen inkarniert werden.[14]

---

12 Alain Ehrenberg: La fatigue d'être soi. Dépression et société. Paris 1998, S. 243 f. „Während die gesellschaftlichen Zwänge zurückgegangen sind, haben die psychischen Zwänge den gesellschaftlichen Schauplatz erobert: Emanzipation und Aktion weiten die individuelle Verantwortung übermäßig aus, sie schärfen das Bewusstsein dafür, nur man selbst zu sein. Das Innere ist in die Geschichte eingetreten, deren Wirrungen es nun kennt." (Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M./New York 2015, S. 298).

13 Darian Leader: The New Black. Mourning, Melancholia and Depression. London 2008, S. 13.

14 Siehe Vittoria Borsò: „Bio-Poetik". Das „Wissen für das Leben" in der Literatur und den Künsten. In: Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven. Hg. v. Wolfgang Asholt u. Ottmar Ette. Tübingen 2010, S. 239–246, hier S. 239.

Aufgrund ihrer seismographischen Sensibilisierung und ihres Lebenswissens[15] ist die Literatur besonders befähigt, über sozio-kulturelle Veränderungen und Prozesse zu reflektieren und sich an ein derart multifaktorielles und komplexes Phänomen wie das der Depression anzunähern. Dies erfordert insgesamt notwendigerweise einen interdisziplinären Fokus, und die Literatur leistet hier einen bislang kaum beachteten Beitrag. Während der Großteil der in diesem Sammelband zusammengeführten Artikel nun das Feld insbesondere hinsichtlich deutschsprachiger Werke sondiert, liegt der Analysefokus des vorliegenden Aufsatzes auf französischer Literatur. Deren Auseinandersetzung mit der Depression entspricht in gewisser Weise einem Laboratorium. Dieser Umstand ist auf mehrere Paradigmen zurückzuführen, als da unter anderem die Verwurzelung der Psychoanalyse und die verstärkte Diskussion medizinischer Diskurse wären, wie die Entstehung des Hysteriediskurses[16] oder die Problematisierungen des Verhältnisses von Epistemologie und Leben.[17] Und wenn wir einen Blick auf die literarische Produktion werfen, so zeigt sich eine deutliche Präsenz von depressiven Helden beziehungsweise Antihelden. Sicherlich rufen sich hier direkt mit Vehemenz die Protagonisten des zumindest in Deutschland zurzeit vorrangig mit französischer Gegenwartsliteratur assoziierten Schriftstellers Michel Houellebecq in Erinnerung: Der namenlose Informatiker aus *Extension du domain de la lutte* (1994), die Halbbrüder Michel und Bruno aus *Les particules élémentaires* (1998), der zum Islam übergetretene Literaturprofessor François aus *Soumission* (2015) und der lebensmüde Agraringenieur Florent-Claude aus *Sérotonine* (2019) – sie alle zeichnen sich durch ein depressives Erleben aus, das die Texte konstitutiv zu durchwirken und den Handlungsverlauf zu strukturieren scheint. Allerdings handelt es sich keineswegs um ein Alleinstellungsmerkmal der houellebecqschen Romanwelt. Es finden sich vielmehr gegenwärtig zahlreiche autofiktionale und fiktionale Werke, in denen der Depression die Protagonistenrolle zukommt. Der Fokus wird im Folgenden auf zwei weniger

---

15 Borsò hebt im Rahmen ihres Konzepts der Bio-Poetik eine doppelte Funktion von Literatur hervor: Einerseits kritisiert Literatur die Macht, welche die gouvernementalen Praktiken auf das Leben ausüben, andererseits schreiben sich Spuren der Resistenz des Lebens in die Literatur ein. Das Leben ist so in der Lage, sich seiner Normalisierung zu entziehen und seine Exteriorität – Borsò argumentiert hier im Sinne von Emmanuel Levinas – auszudrücken. Vgl. Borsò: „Bio-Poetik“, S. 229.

16 Vgl. hierzu und zum Wirken des Neurologen Jean-Marie Charcot beispielsweise Esther Fischer-Homberger: Hypochondrie. Melancholie bis Neurose. Krankheiten und Zustandsbilder. Bern 1970 und Georges Didi-Hubermann: Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris 1982.

17 Siehe Georges Canguilhem: La Connaissance de la vie [1952]. Paris 1992.

bekannte Texte gelegt: *Tomber sept fois, se relever huit* von Philippe Labro (2003) und *Retour aux mots sauvages* von Thierry Beinstingel (2010).

Die Tiefensondierungen sollen Aufschluss darüber geben, wie Literatur depressives Erleben modellieren kann, sowohl in Bezug auf die *histoire* als auch den *discours*. Von Interesse sind konkret die Funktionen, welche die Depression in den Handlungen wahrnimmt, und in diesem Zusammenhang gilt es auch, den Sinnesbezug zu berücksichtigen. Neben sehen, hören, schmecken, riechen und tasten, ist die Propiozeption, die Wahrnehmung von Körperbewegung und -lage im Raum, zu ventilieren. Der Modus des literarischen Schreibens steht im Zentrum des Analyseinteresses, da sich hier die Frage nach einer möglichen depressiven Ästhetik stellt.

3 Nosologische Klassifikationssysteme und Sinneswahrnehmung

Vorab führt kein Analyse-Weg vorbei an den nosologischen Klassifikationssystemen, sprich der Nomenklatur ICD-11 der Weltgesundheitsorganisation und dem diagnostisch-statistischen Handbuch mentaler Störungen (DSM) der American Psychiatric Association. Ihnen eigen ist ein dezidiert atheoretischer Zugriff, das heißt eine Fokussierung auf klinische Kriterien (Symptomatik, Schweregrad und Verlauf) zuungunsten ätiologischer Vorannahmen. Aufgrund der ausführlicheren Beschreibung wird im Folgenden auf das DSM-5 verwiesen. Das Manual umfasst acht Störungsdiagnosen, wobei die Major Depression als klassischer Prototyp definiert wird. Sie kann als einzelne Episode oder rezidivierender Typus auftreten, die Dauer beträgt mindestens zwei Wochen. Hiervon wird die persistierende depressive Störung (Dysthymie) abgegrenzt, die sich durch einen längeren, aber weniger ausgeprägten Verlauf auszeichnet. Die Diagnose einer Major Depression ist laut DSM-5 dann zu stellen, wenn mindestens fünf von neun beschriebenen Symptomen in einer Form auftreten, die „in klinisch bedeutsamer Weise Leiden oder Beeinträchtigungen in sozialen, beruflichen oder anderen wichtigen Funktionsbereichen“[18] auslösen. Hierzu sind in jedem Fall entweder der Verlust an Interesse beziehungsweise Freude oder eine depressive Verstimmung als konstitutive Symptome zu identifizieren. Als bestimmende ‚Hilfsgrößen‘ der depressiven Verstimmung werden Trauer, Leere, Hoff-

18 American Psychiatric Association: Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Hg. v. Peter Falkai u. Hans-Ulrich Wittchen. Göttingen 2015, S. 217.

nungslosigkeit, Niedergeschlagenheit und Reizbarkeit angeführt, auf die auch aus dem Gesichtsausdruck, dem Verhalten oder somatischen Beschwerden geschlossen werden kann. Weitere Symptome sind Gewichtsveränderungen, Schlafstörungen, psychomotorische Unruhe oder Verlangsamung, Energieverlust, negative Selbsteinschätzung, kognitive Einschränkungen und Suizidalität. Es ist hier nicht Raum, um diesen deskriptiv-phänomenologischen Zugriff, der Ursachen, genderspezifische Unterschiede und Funktionen der Symptome unbeachtet lässt, genauer kritisch zu beleuchten. Doch es ist festzuhalten, dass viele der angeführten Emotionen und Beschwerden Teil der ontologischen Verfasstheit des Menschen sind, sodass sich der Übergang hin zu dem oben definierten klinisch bedeutsamen Leiden beziehungsweise den Beeinträchtigungen schwerlich ausmachen lässt. In der Konsequenz ist die Trennschärfe der diagnostischen Kriterien nicht prinzipiell gegeben.[19]

Die Depression entzieht sich somit ein Stück weit Prozessen der Normierung. Verlässt man sich zudem ausschließlich auf operationale Kriterien der Klassifikationssysteme, birgt dies die Gefahr einer Komplexitätsreduktion, die der Multidimensionalität des Phänomens noch weniger entsprechen kann.[20] Dies sollte für ein Verständnis der Depression sensibilisieren.

Kurz zu skizzieren ist an dieser Stelle der Nexus zwischen Depression und Sinneswahrnehmung. Es ist in der Forschung hinlänglich nachgewiesen, dass die Sinne durch mentale Störungen beeinträchtigt werden. In der Ordnung der Sinneswahrnehmung kommt dem Sehsinn traditionell die dominante Rolle zu. Allerdings bringt der Zustand der Depression – der in verschiedener Hinsicht gegebene Ordnungen herausfordert – signifikante Veränderungen mit sich. So werden gerade dem Sehsinn negative Konnotationen beigemessen, da er mit einer Überstimulierung assoziiert wird.[21] Wer sich in einer Depression befindet, für den bedeutet die Verarbeitung von Sinneseindrücken eine manifeste Kraftanstrengung, und es sind vor allem die visuellen und akustischen Stimuli, die sich mit großer Intensität aufdrängen, sodass diese in der Regel als besonders

---

19 Selbst der ehemalige Präsident der American Psychiatric Association übt deutliche Kritik an der Verfahrensweise: Laut Martin Seligman gibt es „kein allen Depressiven gemeinsames Symptom, denn Depression ist eine bequeme diagnostische Etikettierung, die eine ganze Reihe von Symptomen umfaßt, von denen aber kein einziges notwendigerweise auftritt." (Martin Seligman: Erlernte Hilflosigkeit [1975]. Weinheim 1992, S. 77).

20 So sieht Heinz Böker die Gefahr, „dass die inneren, kausalen und psychodynamischen Zusammenhänge unberücksichtigt bleiben […] zugunsten eines oft fruchtlosen Klassifikationszwangs" (Heinz Böker: Psychotherapie der Depression. Bern 2011, S. 26).

21 Beate Handler: Genusstraining – Euthyme Verfahren – Ein Leben mit allen Sinnen. In: Psychologie in Österreich 1 (2009), S. 72.

störend empfunden werden. Zudem zeigt das mögliche Symptom des Gewichtsverlusts eine Verbindung zum fehlenden Appetit an, der wiederum auf einen gestörten Geschmackssinn verweist.[22] Unangenehme Gerüche werden im Zustand der Depression als noch unangenehmer empfunden und, analog hierzu, angenehme Gerüche als weniger angenehm.[23] Dem Tastsinn hingegen, der in der traditionellen Ordnung der Sinneswahrnehmung marginalisiert ist, werden weit weniger negative Eindrücke zugeschrieben; er zeigt sich als zugänglicher. Diese Zusammenhänge bilden eine für die Untersuchung der literarischen Texte signifikante Matrix.

4 *Tomber sept fois, se relever huit*

Die Literaturproduktion zum Phänomen der Depression steht häufig vor der Herausforderung, dass die Inszenierung des depressiven Selbst sich unter den Vorzeichen der Autofiktion als medialer Strategie und kultureller Praxis vollzieht. Der von Roland Barthes einst verabschiedete Autor[24] erlebt so seine Wiederauferstehung – wenngleich eben nicht in gleicher Gestalt und unter veränderten Rahmen- beziehungsweise Lebensbedingungen. Und so ist es auch im Fall von Philippe Labro, der seinen Text *Tomber sept fois, se relever huit* (2003) als *témoignage* definiert, als eine in Romanform gefasste wahre Geschichte einer Scham hervorrufenden Erkrankung, die mit einem *éparpillement*, einer Atomisierung des Selbst, einhergehe.[25]

Zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass die Leser mit dem renommierten Journalisten, Schriftsteller, Filmemacher und ehemaligen Programmdirektor von RTL einen beruflich ausnehmend erfolgreichen Protagonisten vorfinden,

---

22 „[T]aste, previously thought to be principally genetically determined with little day-to-day variability, can be extremely plastic and is profoundly affected by modulation of the 5-HT and/or noradrenergic systems […]. These results support an important and basic role for 5-HT and NA in taste function and may explain why anxious and depressed individuals exhibit diminished appetite." (Tom P. Heath u. a.: Human Taste Thresholds Are Modulated by Serotonin and Noradrenaline. In: The Journal of Neuroscience 26 (2006), H. 49, S. 12664–12671, hier S. 12670).

23 Vgl. Boriana Atanasova: Perceptive Biases in Major Depressive Episode. In: Plos One 9 (2014), S. 1.

24 Die Diskussion von selbstinszenierender Autofiktion und Ästhetik der Depression ist Teil des genannten DFG-Forschungsprojekts.

25 Vgl. Philippe Labro: Tomber sept fois, se relever huit. Un livre, un jour (2003). http://www.ina.fr/video/2434775001 (Letzter Zugriff: 08.09.2018).

der zudem ein beispielhaftes Familienleben führt. Doch allmählich wird dieser seiner Rolle als „homo Œconomicus entrepreneur de lui-même“,[26] um es in den Worten von Michel Foucault zu formulieren, immer weniger gerecht. Und dies geschieht, nachdem der Protagonist jahrzehntelang äußerst produktiv Selbsttechniken angewendet hat, die dem Individuum, laut Foucault, erlauben, „d’effectuer un certain nombre d’opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d’être ; de se transformer afin d’atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d’immortalité.“[27] Der Unternehmer seiner selbst erfüllt seine eigenen Erwartungen nicht mehr, der bis dahin so gelungene Prozess der Selbstoptimierung kommt zum Stillstand. Die Praktiken der Selbstkonfiguration werden durch eine Unbeweglichkeit ersetzt, die jeglicher Produktivität entgegensteht. Allerdings ist hier zu ergänzen, dass die bis dato effiziente Ausübung der *techniques de soi* keineswegs mit der Herausformung eines autonomen Subjekts gleichzusetzen ist. Vielmehr und wiederum mit Foucault ist zu betonen, dass sich das Subjekt an internalisierten Normen und Wertvorstellungen ausrichtet. Das heißt, die Techniken des Selbst sind auf konstitutive Art und Weise an eine bestimmte soziale Ordnung und die entsprechenden Machtkonstellationen gebunden. Und genau diese Zentrierung wird durch die Depression verunmöglicht.

In *Tomber sept fois, se relever huit* liefert der autodiegetische Erzähler in der Retrospektive eine dichte Erzählung darüber, was es bedeutet, eine Depression zu erleben. In einem sorgsam elaborierten und eindringlichen Stil evoziert das erzählende Ich Ereignisse und Emotionen, die dem erzählten Ich während des Zeitraums von über einem Jahr widerfahren sind. Das Verhältnis zwischen den beiden Ichs bedarf einer genaueren Aufmerksamkeit: In zahlreichen Passagen ist die Distanz auf ein Minimum reduziert. Dies zeigt sich unter anderem durch ein Zusammenfallen von erzählter Zeit und Erzählzeit. Schlüsselepisoden sind in der Präsensform erzählt, sodass eine dezidierte Dringlichkeit vermittelt wird.

---

26 Michel Foucault: Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978–1979) [1979]. Paris 2004, S. 232. „Der Homo oeconomicus ist ein Unternehmer, und zwar ein Unternehmer seiner selbst.“ (Michel Foucault: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France. 1978–1979. Frankfurt a. M. 2006, S. 314).

27 Michel Foucault: Les techniques de soi [1988]. In: *Dits et écrits. 1954–1988*. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Paris 1994, S. 785. „eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“ (Michel Foucault: Technologien des Selbst. Hg. v. Luther H. Martin u. a. Frankfurt a. M. 1993, S. 26).

Nachweisen lässt sich dies insbesondere mit Bezug auf unbehagliche bis bedrohliche Situationen, die bereits den Incipit markieren:

> Lorsque je me réveille, je suis en nage. […] Je baigne dans ma sueur, ça sent cette odeur de vêtements usés quand on visite un appartement à vendre et qu'il y a des vieux qui l'habitent et on sent leur odeur et on est gêné. […] D'où ça vient ? Qu'est-ce qui, depuis maintenant des nuits, provoque régulièrement une telle prise de pouvoir ? Qu'est-ce qui a fait céder le barrage ?[28]

Der Protagonist macht eine Erfahrung, die auf das Es im Sinne Sigmund Freuds verweist, insofern es sich um etwas handelt, das sich jeglichem Planungsakt entzieht, etwas Unvorhersehbares und Unkontrollierbares. Eine oftmals anaphorische Struktur und kurze Sätze evozieren eine Atmosphäre von Atemlosigkeit und Bedrängnis, die durch die unbeantwortet bleibenden Fragen zusätzlich an Dringlichkeit gewinnt. Als altgedienter Journalist befragt er sich und seinen Zustand, doch in diesem Fall sind ihm seine beruflichen Werkzeuge nicht von Nutzen. Das Interview erfüllt ihn nicht mit Genugtuung (wie es später die mit Jacques Chirac und Lionel Jospin geführten Gespräche tun werden), sondern mit Angst. Er fühlt sich gezwungen, sich mit einer *terra* auseinanderzusetzen, die ihm plötzlich als *incognita* erscheint – es handelt sich um sein eigenes Terrain, sein Ich. Und als ebenso beunruhigend erscheint ihm der Umstand, dass er sich keine Antworten zu geben weiß. Die Aneinanderreihung von Fragen – ein den Modus des Schreibens in *Tomber sept fois, se relever huit* auszeichnendes Charakteristikum – führt nicht zu einer kognitiven Erhellung, sondern markiert vielmehr einen Prozess der Entmächtigung.

Eine durch übermäßig viele Kommata und Punktsetzungen zergliederte und an Konjunktionen mangelnde Syntax irritiert, stört den Lesefluss und ahmt so den Zustand des sich zersplittert fühlenden Protagonisten nach. Nach und nach verliert dieser die Kontrolle über sein Ich, das er bislang als stabil erfahren hat. Nun ist es der Körper, der spricht, und das erzählte Ich ist zu einer Deutung nicht in der Lage. Wird der Körper im Sinne Sigrid Weigels als Sprache verstanden, so übersetzt die exzessive Schweißbildung etwas, das im Medium der Wor-

---

28 Labro: Tomber sept fois, se relever huit, S. 15. Die Seitenzahlen des Primärtextes werden im Folgenden im Fließtext angegeben. „Ich wache schweißgebadet auf. […] Ich bin schweißüberströmt; es riecht nach getragener Kleidung und erinnert an zu verkaufende Eigentumswohnungen, in denen alte Leute wohnen; man nimmt diesen Geruch wahr und fühlt sich unwohl. […] Woher kommt das? Was übt nun schon seit einigen Nächten eine solche Macht auf mich aus? Wie konnte der Staudamm nachgeben?“ (Philippe Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen. Bericht von meiner Depression. Aus dem Französischen von Maria Rosaria Di Palo. Freiburg 2005, S. 1).

te zu diesem Zeitpunkt nicht artikuliert werden kann.[29] In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass es ausgerechnet der Geruchsinn ist, der hier evoziert wird, handelt es sich doch um einen Sinn, der direkt mit dem limbischen System und dadurch mit den Emotionen verknüpft ist. Die Wahrnehmung der Schweißbildung setzt eine Negativspirale in Gang, die sich aus unangenehmen Erinnerungen speist und das Eintauchen des erzählten Ichs in die Depression ankündigt. Ein Zustand, der als solcher erst sehr spät benannt wird und dies auch nicht durch den Protagonisten selbst, sondern durch seine Ehefrau.

Die negative Alliästhesie, sprich die Veränderung der Empfindung von Genuss zu Abneigung, enthüllt die Depression auf ihre Art und Weise: „La mandarine n'a plus de goût, la purée ne passe pas à travers la gorge. [...] Le sucre écœure, le chocolat donne la nausée, le sel n'est pas salé" (37).[30] Der Geschmackssinn ist stark beeinträchtigt, wobei sich insbesondere die fehlende Reaktion auf den jeweiligen Stimulus (Mandarine, Salz) in Bezug zu einer grundsätzlich mit der Depression in Verbindung gebrachten Leere setzen lässt. Das Unvermögen, Püree herunterzuschlucken weist auf einen ebenfalls in einen größeren Rahmen zu setzenden Widerstand hin, Herangetragenes als selbstverständlich und automatisch zu assimilieren. Des Weiteren findet eine Sensibilisierung hinsichtlich des Gehörsinns statt. „Le moindre bruit, le son de la radio, du CD, c'est trop fort." (45)[31] Die Lautstärke des Umfeldes ist unverändert geblieben, doch die Toleranzgrenze hat sich im Zuge des depressiven Erlebens verschoben. Und auch die Propiozeption legt Zeugnis von der Aufkündigung der Selbsttechniken ab: „Les bras, les rotules, les genoux, les avant-bras, les articulations, les muscles, tout semble susceptible de se briser, se froisser, dysfonctionner"[32] (41). Die Sinneseindrücke zeigen deutlich, wie umfassend sich die Depression auf den Alltag des Protagonisten auswirkt und Sand in das auf effizientes Funktionieren angelegte Getriebe streut. Das erzählte Ich erscheint entsprechend desorientiert und fassungslos, sodass der Eindruck äußerster Hilflosigkeit erweckt wird.

---

29 Vgl. Sigrid Weigel: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Dülmen-Hiddingsel 1994, S. 59.

30 „Die Mandarine schmeckt nach nichts mehr, das Püree bekomme ich kaum hinunter [...]. Vom Zucker wird mir übel und von Schokolade muss ich fast erbrechen, das Salz schmeckt nicht mehr salzig." (Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen, S. 26).

31 „Der geringste Lärm, das Radio, das Abspielen von CDs, alles zu laut." (Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen, S. 33).

32 „Die Arme, die Gelenke, die Knie, die Unterarme, die Muskeln – alles droht auseinander zu brechen, sich zu verdrehen; nichts gehorcht." (Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen, S. 29).

Doch hier gilt es nun, auf das Verhältnis zwischen den beiden Ichs zurückzukommen, denn das erzählende Ich wirkt den Empfindungen und Eindrücken des erzählten Ichs entgegen. Ersteres löst die unerträglich erscheinenden Spannungen, die aus dem Erlebten resultieren, permanent auf. Es kennt das glückliche Ende der gemachten Erfahrung und weist immer wieder darauf hin, es diagnostiziert und bewertet das Erlebte fortwährend, sodass sich immer wieder ein den Leser beruhigender Effekt einstellt. Aus seiner Position der Übersicht und des Wissens heraus kann das erzählende Ich die Schlüsselmotive für das depressive Erleben identifizieren, so vor allem die

> accession à une présidence qu'une partie de moi avait souhaitée et qu'une autre refusait – la peur de me vêtir des habits du gestionnaire, d'avoir à rendre compte aux petits hommes gris, […] cette somme de stress amassé depuis quinze ans à jouer le suave prince des médias que rien ne semblait atteindre." (158 f.)[33]

Die Analysefähigkeit bedeutet in erster Linie eine Kontrolle über die Situation, und das meint nicht zuletzt eine Reintegration in die Ordnung. Das scheinbar nicht Kontrollierbare wird schließlich doch dominiert – und mehr als das: Am Ende des Prozesses zeichnet sich ein Erstarken des Ichs ab. Von entscheidender Relevanz sind hier die erwähnten Interviews, die der Journalist mit dem Staatspräsidenten Jacques Chirac und dem Premierminister Lionel Jospin geführt hat. Der Protagonist betrachtet diese Anstrengung als Teil seiner Genesung, und hier wird wiederum deutlich, auf welcher Basis sein Selbstverständnis fußt. Es geht um die Heilung von einer Krankheit, die insbesondere das beruflich Erreichte aufs Spiel setzt. Mittels der erfolgreich geführten Interviews konsolidiert der Protagonist seinen Erfolg als Journalist. Er versichert sich damit der Fähigkeit, *de se relever*. In analoger Weise manifestiert sich nach und nach eine positive Alliästhesie. Der Genuss am Essen und am Leben wird wiedergefunden. Die Depression erscheint so primär als eine Unterbrechung, als eine zeitlich begrenzte Unterbrechung von dem was wir, um die Worte von Leader wiederaufzunehmen, „told to be".[34] Aber gibt es ein Vermächtnis von dem, was der Protagonist als Scheitern bezeichnet? Das erzählende Ich ist der Ansicht, dass nach dem Durchleben einer Depression „vous en savez un peu plus sur vous-même.

---

33 „der neue Posten, den ich zum Teil wollte und zum Teil ablehnte. Zum einen hatte ich Angst, zu einem Verwaltungsmenschen zu werden und den kleinen grauen Männern Rechenschaft ablegen zu müssen, […] und zum anderen lastete natürlich der in fünfzehn Jahren angesammelte Stress auf mir, weil ich vorgab, der smarte Medienprinz zu sein, den anscheinend nichts umwerfen konnte." (Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen, S. 139).
34 Leader: The New Black, S. 13.

Et que ce nouveau savoir constitue une force.“ (219)[35] Es ist überaus bezeichnend, dass dieses durch die Depression erworbene Wissen genutzt wird, um die Selbsttechniken zu optimieren. Oder wie es der Protagonist fasst: „au-delà de l’estime de soi, vient poindre [...] la maîtrise de soi.“ (219)[36] Die nachgewiesene Resilienz ermöglicht so, dass er seines Rufes nicht verlustig geht; darüber hinaus geht der Unternehmer seiner Selbst gestärkt aus dem Prozess hervor.

5 *Retour aux mots sauvages*

Der außerliterarische Entstehungshintergrund dieses Romans beherrschte lange Zeit die Schlagzeilen: Als Resultat der Unternehmenspolitik von France Télécom (heute Orange) haben vor einigen Jahren Dutzende von Angestellten Selbstmord begangen. Allein zwischen 2008 und 2011 nahmen sich 69 Menschen aufgrund des durch den Arbeitsplatz ausgelösten Leidens das Leben.[37] Der ehemalige Konzernchef Didier Lombard und sechs ehemalige Führungskräfte mussten sich vor Gericht verantworten,[38] da ihnen vorgeworfen wurde, im Zuge der 1997 erfolgten Privatisierung und entsprechenden Umstrukturierung, sprich der Einsparung von 22.000 Stellen, ein bewusst krankmachendes System geschaffen zu haben, das auf systematischem Mobbing basierte und Depressionen provozierte.[39] In einem internen Dokument aus dem Jahre 2006 wird Didier mit den Wor-

---

35 „[wissen] Sie nun ein bisschen mehr über sich selbst [...], und spüren, dass diese neue Erkenntnis eine treibende Kraft ist.“ (Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen, S. 187 f.).

36 „jenseits des Selbstvertrauen [sic!] lernt man auch wieder die Kontrolle über sich [...] zu haben“ (Labro: Siebenmal fallen, achtmal wieder aufstehen, S. 188).

37 Siehe Nihel Chabrak/Russell Craig/Nabyla Daidj: Financialization and the Employee Suicide Crisis at France Telecom. In: J Bus Ethics 139 (2016), S. 501 f.

38 Ex-France Telecom executives ordered to stand trial over suicides. In: CBS News, 16.06.2018. https://www.cbsnews.com/news/france-telecom-executives-didier-lombard-stand-trial-suicides/ (Letzter Zugriff: 08.09.2018).

39 Erstmals stand mit dem Tatvorwurf des Mobbings ein Unternehmen der CAC 40 vor Gericht. Die Staatsanwaltschaft forderte für Lombard, Olivier Barberot (vormaliger Leiter Human Resources) und Louis-Pierre Wenes (stellvertretender Geschäftsführer) die Höchststrafe von einem Jahr Gefängnis und je 15.000 Euro als Strafzahlung für jeden Angeklagten sowie 75.000 Euro für France Télécom. Lombard wurde 2019 in erster Instanz zu einer Gefängnisstrafe von einem Jahr verurteilt; im Juni 2022 hat die Staatsanwaltschaft das Berufungsgericht aufgefordert, dieses Urteil zu bestätigen. Mehrere Studien untersuchen, wie sich der Verlust der symbolischen Verbindung auswirkt, sprich, wenn ein Unternehmen seine Angestellten nicht mehr als menschliche Wesen adressiert. Häufig beobachtet werden Gefühle von Einsamkeit und Unsi-

ten zitiert: „En 2007, les départs, je les ferai d'une façon ou d'une autre, par la porte ou par la fenêtre."[40]

Retour aux mots sauvages (2010) von Thierry Beinstingel ist nun insofern in diesem Kontext zu verorten, als die Handlung um den Berufsalltag in einem Telekommunikationsunternehmen kreist, das in Gänze an neoliberalen Prinzipien ausgerichtet ist und in dem mehrere Angestellte Selbstmord verübt haben.[41] Letzteres wird *en passant* eingeflochten, doch sind die Vorkommnisse bei der France Télécom als wirkungsmächtige Folie evoziert. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf einen über 50-jährigen Elektriker gelenkt, der seinen Arbeitsplatz verliert und sich nun beruflich vollkommen umorientieren muss – ganz im Sinne des flexiblen Menschen wie ihn Richard Sennett in seiner Studie *The Corrosion of Character* (1998) beschrieben hat. Die Handlung setzt mit dem ersten Arbeitstag des Protagonisten in einem Callcenter ein. Auch hier zeigt die Sinneswahrnehmung eine tiefgreifende Veränderung an. Die Ausübung einer nunmehr gänzlich kommunikativen Tätigkeit erfüllt ihn mit der „peur idiote de voir chacune de ses mains se changer en choufleur inutile".[42] Es manifestieren sich sowohl physische als auch psychische Konsequenzen: Der Protagonist hat den Eindruck die Kontrolle über seinen Körper zu verlieren, der bislang als selbstverständlich gegeben zu ihm gehörte – und mit dieser Desorientierung ist die Konzeption des Eigenen aufs Spiel gesetzt.

Eine weitere bedeutende Veränderung resultiert aus der Anweisung der Unternehmensleitung, einen fiktiven Namen für die Kundengespräche zu wählen. Der Taufname des Protagonisten wird nicht ein einziges Mal erwähnt, er nennt sich Éric und wird wahlweise von seinen Kollegen sowie der heterodiegetischen Erzählinstanz „le nouveau" (passim) genannt. Die neue berufliche Tätigkeit führt somit zu einer neuen Namensidentität und einer anderen Propio-

---

cherheit. Vgl. Sylvie P. Alemanno/Bertrand Cabedoche: Suicide as the Ultimate Response to the Effects of Globalisation? France Télécom, Psychosocial Risks, and Communicational Implementation of the Global Workplace. In: Intercultural Communication Studies 20 (2011), H. 2, S. 24–26.

40 Suicides à France Télécom: un document accablant. In: Le Parisien, 07.05.2013. http://www.leparisien.fr/economie/suicides-a-france-telecom-un-document-accablant-07-05-2013-2785935.php. (Letzter Zugriff: 04.07.2019). [2007 werde ich die Abgänge auf die eine oder andere Art erreichen, durch die Tür oder durch das Fenster.]

41 Siehe hier auch die Analyse von Claudio Panella: La scrittura come pratica di resistenza letteratura, azienda e politica nei romanzi di Thierry Beinstingel. In: Between 5 (2015), H. 10, S. 2–16.

42 Thierry Beinstingel: Retour aux mots sauvages. Paris 2010, S. 65. Die Seitenzahlen des Primärtextes werden im Folgenden im Fließtext angegeben. [idiotischen Angst zu sehen, dass sich seine Hände in unbrauchbare Blumenkohlblätter verwandeln].

zeption, sprich: Die entscheidenden Koordinaten hinsichtlich des Selbst haben sich verändert.

Auffallend ist, dass Éric seine Zunge als geschwollen und somit als Fremdkörper wahrnimmt, an den er sich nicht gewöhnen kann. Diese Empfindung geht mit dem Gebrauch der Zunge (metonymisch zur Sprache zu sehen) in einem kommunikativen Kontext einher, der beim Call-Center-Agent Unwohlsein provoziert: Sie dient einzig und allein dem Ziel, Telefonverträge zu verkaufen, das heißt den Gewinn des Unternehmens zu maximieren. Der Einsatz erfolgt gemäß marktwirtschaftlichen Prinzipien, und das bedeutet in diesem spezifischen Zusammenhang, dass es sich um einen prädeterminierten, formalisierten, repetitiven und entpersönlichenden Sprachgebrauch handelt. Die Kommunikation steht nicht im Zeichen eines gegenseitigen Austauschs, sondern zielt darauf ab, den anderen zu überreden. In diesem Sinne klärt ein Kollege Éric darüber auf, wie er sich gegenüber den Kunden zu verhalten habe: „Le plus dur, c'est de s'habituer à parler pour ne rien dire. [...] Ce que le client te raconte, n'y prête pas attention. Ton seul but, c'est lire ce qui est écrit sur l'écran. Si tu le comprends, tu es sauvé, tu peux penser à autre chose pendant que tu parles." (14)[43]

Der Ratschlag ist überaus aufschlussreich: Das Fehlen an Intersubjektivität kann nur mittels einer mentalen Flucht ertragen werden. Doch was bedeutet es in der Konsequenz, nicht gerettet zu sein? Éric findet dies sehr schnell heraus: Eines der Mitglieder seines Teams ist seit Monaten aufgrund einer Depression krankgeschrieben, und mehrere Angestellte haben Suizid begangen.

Allerdings passt sich *le nouveau* aus Sicht seines Vorgesetzten problemlos den Arbeitsabläufen an. Er selbst jedoch fühlt sich lustlos und ist dabei, in den Zustand einer Depression hinüberzugleiten. Wie auch in *Tomber sept fois, se relever huit* ist es die Ehefrau, welche die Depression als solche benennt. Das heißt, erneut wird die Diagnose von einer anderen Person gestellt und es fällt dem Protagonisten schwer, die Situation anzuerkennen. Doch letztlich befindet sich Éric nicht in einem paralysierenden Zustand, sondern er trifft eine Maßnahme, um der anwachsenden Leere entgegenzuwirken: Er fängt an zu joggen. Die körperliche Anstrengung und „ce contact ‚sauvage' avec la réalité du sol"[44]

---

43 [Das Härteste ist, sich daran zu gewöhnen zu sprechen, um nichts zu sagen. [...] Achte nicht auf das, was der Kunde Dir erzählt. Dein einziges Ziel besteht darin, abzulesen, was auf dem Bildschirm geschrieben steht. Wenn Du das verstehst, bist Du auf der sicheren Seite, Du kannst an etwas anderes denken, während Du sprichst.].

44 Chantal Michel: Travail et contrainte dans l'œuvre de Thierry Beinstingel. In: Intercâmbio 5 (2012), H. 2, S. 136–154. [dieser ‚wilde' Kontakt mit der Realität des Bodens].

haben eine positive Wirkung auf das somatosensoriale System. Aufgrund der ungewohnten Anforderung weiß sich Éric besser zu orientieren, er nimmt seinen Körper und seine Bewegungen mit einer größeren Intensität wahr: „Il force sur les muscles, il insiste sur le soufflé. Ses bras se déplacent comme des bielles de locomotive à vapeur." (291)[45] Und so erklärt Éric die Wirkung des Lauftrainings seiner Frau gegenüber: „[J]'ai l'impression de me sentir exister." (283)[46] Der Modus des literarischen Schreibens bildet dementsprechend hier nicht mehr die standardisierten Callcenter-Sprechschablonen nach, sondern es wird einer Vielfalt von *mots sauvages* Raum gegeben: „Courir donc: prendre ses jambes à son cou, piétiner, piaffer, trépigner, talonner, fouler, se défouler, dérouler, galoper, cavaler, trotter, trottiner, tricoter, bondir, sauter, accélérer, décamper, déguerpir, fuir, déloger, détaler." (183)[47]

Bezeichnenderweise endet die Handlung mit einem Marathon, und dem Protagonisten gelingt es, die Ziellinie zu erreichen. So ist der Fokus auf die Bewegung weniger im Sinne einer Flucht aus der beruflichen Situation zu werten als vielmehr als eine Sensibilisierung für den Körper und eine Rekonfiguration des Eigenen. Der Subjektivierungsprozess geht dabei weit über eine Anpassung an ein größtenteils inhumanes System hinaus. Éric quert die entpersönlichenden Mechanismen des Callcenters, die auf der Austauschbarkeit der Angestellten gründen: Er kontaktiert mehrmals einen Kunden, dessen Telefonverbindung aufgrund vermeintlich nicht beglichener Gebühren gekappt wurde und besucht ihn sogar in dessen Zuhause. Sprich: Er überführt die medialisierte Kommunikation in eine Begegnung aus Fleisch und Blut. Auf diese Weise bricht er den Zyklus automatisierter Abläufe auf, lässt die Anonymität hinter sich und wirkt als Individuum. Durch die Unterstützung des Kunden findet Éric erstmals einen Sinn in seinem Arbeitsalltag – eine Erfahrung, die in Nullfokalisierung und in dieser Distanz nicht frei von Ironiesignalen erzählt wird: „Éric, preux chévalier des ondes, Éric, sauveur du client en détresse" (95).[48]

Es ist symptomatisch, dass sein Handeln nicht mit den Normen des Unternehmens konform geht. Der Subjektivierungsprozess vollzieht sich im Rahmen

45 [Er spannt seine Muskeln an, er atmet schwer. Seine Arme bewegen sich wie die Schubstangen einer Dampflokomotive.].
46 [Ich spüre, dass ich lebe.].
47 [Laufen also: seine Beine unter den Arm nehmen, kaum von der Stelle kommen, ungeduldig von einem Fuß auf den anderen treten, trampeln, jemandem auf den Fersen sein, stampfen, sich abreagieren, etwas ablaufen lassen, galoppieren, Gas geben, trotten, trappeln, abhauen, einen Satz machen, springen, beschleunigen, sich aus dem Staub machen, türmen, fliehen, verjagen, Reißaus nehmen.].
48 [Éric, kühner Ritter der Schallwellen, Éric, Retter des Kunden in Not.].

seiner Tätigkeit als Callcenter-Agent und gleichzeitig auf transversale Art und Weise: Wie die heterodiegetische Erzählinstanz anzeigt, kann der Protagonist nicht die Veränderung der Firmenstruktur bewirken, doch in seinem Interesse für den Menschen am anderen Ende der Telefonleitung opponiert Éric gegen das Prinzip der Finanziarisierung.[49] Die zentralen Werte, die sich in seinem Handeln konkretisieren, sind Empathie, Partizipation und Solidarität – Charakteristika, die gerade in einem dehumanisierten Umfeld Gegenstrategien von enormer Signifikanz darstellen.

6 Schlussbemerkung

Beide Texte nehmen sich dem Phänomen der Depression auf ganz unterschiedliche Weise an: In *Tomber sept fois, se relever huit,* erfährt der Protagonist mit all seinen Sinnen, was es bedeutet, sie zu erleben. Die Depression erscheint hier als vorübergehende Dysfunktion, als Unterbrechung eines linearen Erfolgslebens. Sie bringt den leistungsbereiten und dabei nach stetiger Anerkennung strebenden Philippe Labro zu Fall und droht, sein bislang als Einheit erfahrenes Selbst zu zersplittern. Im Zuge der Genesung gelingt es dem Protagonisten nicht nur, Ressourcen zu mobilisieren, sondern sich darüber hinaus als Unternehmer seiner selbst zu optimieren. Der Modus des literarischen Schreibens zeichnet sich durch ein Spannungsverhältnis zwischen erzählendem und erzähltem Ich aus, wobei durch Dominanz des um den guten Ausgang wissenden Ersteren die Verzweiflung des depressiven Erlebens in einen ordnenden Rahmen überführt wird. Eine spezifische Ästhetik manifestiert sich mittels der zergliederten und an Konjunktionen mangelnden Syntax, der Lesefluss ist gestört und verweist so auf den Zustand des sich in Auflösung befindenden Ichs.

Im Fall von Éric zeigt die Depression einen Transformationsprozess an, der mittels einer verstärkten Sinneswahrnehmung zu einer Rekonfiguration des Eigenen führt. Die Krise der sich ankündigenden Depression ist für ihn nicht gleichgesetzt mit Scheitern, sondern setzt Verschiebungen in Gang. Durch das Lauftraining wird ein Prozess der Sensibilisierung initiiert, der Protagonist entwickelt einen anderen und intensiven Zugang zu sich selbst und vermag im Zuge dessen die automatisierten Abläufe eines rein auf Wertschöpfung ausgerichteten Unternehmens zu queren und solidarisch zu handeln. Der Modus des

---

49 Siehe hierzu Christian Marazzi: Il comunismo del capitale. Biocapitalismo, finanziarizzazione dell'economia e appropriazioni del comune, Verona 2010.

literarischen Schreibens steht dementsprechend zum einen im Zeichen einer formalisierten und repetitiven Callcenter-Sprache, zum anderen wird eben diese Verschiebung modelliert – hin zu einer *retour aux mots sauvages*.

Literaturverzeichnis

Alemanno, Sylvie P./Bertrand Cabedoche: Suicide as the Ultimate Response to the Effects of Globalisation? France Télécom, Psychosocial Risks, and Communicational Implementation of the Global Workplace. In: Intercultural Communication Studies 20 (2011), H. 2, S. 24–26.

American Psychiatric Association: Diagnostisches und Statistisches Manual Psychischer Störungen. Hg. v. Peter Falkai u. Hans-Ulrich Wittchen. Göttingen u. a. 2015.

Atanasova, Boriana: Perceptive Biases in Major Depressive Episode. In: Plos One 9, 2014, S. 1–8.

Baudelaire, Charles: Spleen [Wenn tief und schwer die Wolken …] [1857]. In: ders.: Die Blumen des Bösen. Der Spleen von Paris. Hg. v. Manfred Starke, Leipzig 1990, S. 139.

Baudelaire, Charles: LXXVIII. Spleen [1857]. In: ders.: Œuvres complètes. Hg. v. Yves-Gérard Le Dantec. Paris 1971, S. 70 f.

Beinstingel, Thierry: Retour aux mots sauvages. Paris 2010.

Böker, Heinz: Psychotherapie der Depression. Bern 2011.

Borsò, Vittoria: „Die Sorgen: eine Geisteskrankheit, die der kapitalistischen Epoche eignet“. Auswege: Benjamin mit Bataille gelesen. In: Der Kult des Kapitals. Hg. v. Dario Gentili u. a. Heidelberg 2017, S. 327–362.

Borsò, Vittoria: „Bio-Poetik“. Das „Wissen für das Leben“ in der Literatur und den Künsten. In: Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm – Projekte – Perspektiven. Hg. v. Wolfgang Asholt u. Ottmar Ette. Tübingen 2010, S. 239–246.

Canguilhem, Georges: La Connaissance de la vie [1952]. Paris 1992.

Didi-Hubermann, Georges: Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière. Paris 1982.

Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Frankfurt a. M./New York 2015.

Ehrenberg, Alain: Le fatigue d’être soi. Dépression et société. Paris 1998.

Ex-France Telecom executives ordered to stand trial over suicides [Fernsehbeitrag]. In: *CBS News*, 16.06.2018. https://www.cbsnews.com/news/france-telecom-executives-didier-lombard-stand-trial-suicides/. (Letzter Zugriff: 08.09.2018).

Fédida, Pierre: Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie. Paris 2003.

Fischer-Homberger, Esther: Hypochondrie. Melancholie bis Neurose. Krankheiten und Zustandsbilder. Bern 1970.

Foucault, Michel: Les techniques de soi [1988]. In: Dits et écrits. 1954–1988. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Paris 1994, S. 783–812.

Foucault, Michel: Sexualität und Wahrheit. I. Der Wille zum Wissen, Frankfurt a. M. 1986.

Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France. 1978–1979, Frankfurt a. M. 2006.

Foucault, Michel: Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979) [1979]. Paris 2004.

Foucault, Michel: Histoire de la sexualité. I. Le volonté de savoir. Paris 1976, S. 81.

Handler, Beate: Genusstraining – Euthyme Verfahren – Ein Leben mit allen Sinnen. In: Psychologie in Österreich 1 (2009), S. 70–76.
Heath, Tom P. u. a.: Human Taste Thresholds Are Modulated by Serotonin and Noradrenaline. In: The Journal of Neuroscience 26 (2006), H. 49, S. 12664–12671.
Heerlein, Andrés/Otto Doerr-Zegers: Transkulturelle Aspekte der depressiven Erkrankungen. In: Die vielen Gesichter der Depression. Ursachen, Erscheinungsformen und Behandlungsweisen. Hg. v. Rainer M. Holm-Hadulla u. Andreas Draguhn. Heidelberg 2015, S. 257–293.
Labro, Philippe: Tomber sept fois, se relever huit. Paris 2003.
Leader, Darian: The New Black. Mourning, Melancholia and Depression. London 2008.
Leuzinger-Bohleber, Marianne: Depression – Pluralität in Praxis und Forschung. Eine Einführung. In: Depression – Pluralismus in Forschung und Praxis. Hg. v. ders., Stephan Hau u. Heinrich Deserno. Göttingen 2005, S. 13–61.
Lipovetsky, Gilles: Narziss oder die Leere. Sechs Kapitel über die unaufhörliche Gegenwart. Hamburg 1995.
Lipovetsky, Gilles: L’ère du vide. Essais sur l’individualisme contemporain. Paris 1983.
Marazzi, Christian: Il comunismo del capitale. Biocapitalismo, finanziarizzazione dell'economia e appropriazioni del comune. Verona 2010.
Michel, Chantal: Travail et contrainte dans l’œuvre de Thierry Beinstingel. In: Intercâmbio 5 (2012), H. 2, S. 136–154.
Roudinesco, Elisabeth: Pourquoi la psychanalyse? Paris: Librairie Arthème Fayard 1999.
Panella, Claudio: La scrittura come pratica di resistenza letteratura, azienda e politica nei romanzi di Thierry Beinstingel. In: Between 5 (2015), H. 10, S. 2–16.
Philippe Labro: Tomber sept fois, se relever huit. Un livre, un jour (2003) [Fernsehbeitrag]. http://www.ina.fr/video/2434775001 (Letzter Zugriff: 08.09.2018).
Seligman, Martin: Erlernte Hilflosigkeit [1975]. Weinheim 1992.
Suicides à France Télécom : un document accablant [Fernsehbeitrag]. In: Le Parisien, 07.05.2013. http://www.leparisien.fr/economie/suicides-a-france-telecom-un-document-accablant-07-05-2013-2785935.php. (Letzter Zugriff: 04.07.2019).
Temelli, Yasmin: „Le sel n’est pas salé.“ Depression und Depressives Erleben männlicher Figuren in der französischen Literatur der Gegenwart. Freiburg im Breisgau: Rombach 2021.
Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Dülmen-Hiddingsel 1994.
World Health Organisation: The global burden of disease: 2004 update, verfügbar unter: http://www.who.int/healthinfo/global_burden_disease/GBD_report_2004update_full.pdf?ua=1. (Letzter Zugriff: 08.09.2018).

Lena Hoffmann

Depression und Wahn in Texten von Wolfgang Herrndorf

„‚Vielleicht'", sagt Erika, die Ex-Freundin des autodiegetischen Erzählers in Wolfgang Herrndorfs Debütroman *In Plüschgewittern* (2002) zu ebendiesem Erzähler, „‚vielleicht hast du wirklich nicht alle Tassen im Schrank.'"[1] So wird gleich zu Beginn des Textes ein Verfahren eröffnet, das den Text wiederkehrend durchzieht und – wie sich zeigen wird – lektürelenkend verstanden werden kann: Verschiedene Figuren betätigen sich gewissermaßen psychologisierend und diagnostizieren der Erzählinstanz diverse Krankheitsbilder. Die Erzählinstanz selbst, dies wird sich in mehreren von Herrndorfs Texten zeigen, erweist sich in ihrer Anlage als höchst unzuverlässig; so sind Nichtintegration in gesellschaftliche Strukturen, Apathie und depressive Verstimmung zwar in den Zügen der Figur angelegt, eine tatsächliche (Selbst-)Diagnose findet aber nicht statt. Es findet sich eine Kombination von Diagnosen von außen, einer betonten Unzuverlässigkeit und einer spezifischen Komik, die die psychische Erkrankung oder Nicht-Erkrankung des Erzählers in der Schwebe lässt. Letztlich stellt der Text sich somit gegen normative Wertzuschreibungen, stellt die Sinnhaftigkeit von Kategorisierungen in Frage; auch damit deutet sich ein Thema an, das Herrndorf in vielen seiner Texte verhandelt.

Der Beitrag wird Wolfgang Herrndorfs Texte *In Plüschgewittern*, *Bilder deiner großen Liebe* (2014) und *Arbeit und Struktur* (2013) unter der Perspektive der Darstellung von Depression und Wahn analysieren. Dabei werden insbesondere die Figurenzeichnungen, intertextuelle und intermediale Verweise sowie die angesprochene erzählerische Unzuverlässigkeit von Interesse sein.

1 Das Lesen der Symptome: *In Plüschgewittern*

In *In Plüschgewittern* werden Leser_innen von der Figur Erika auf Spurensuche geschickt, werden zum „Lesen der Symptome"[2] aufgefordert, wie es Iris Schäfer für wiederkehrende Strukturen von Krankheitsnarrativen beschreibt. Bei der

---

1 Wolfgang Herrndorf: In Plüschgewittern. Reinbek bei Hamburg [7]2014, S. 16.

2 Iris Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende. Frankfurt a. M. 2016, S. 41.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-009

Lektüre wird somit auch von den Rezipient_innen eine diagnostizierende Haltung eingenommen, sie treten ein in den Kreis des diegetischen Figurenensembles, das die Verhaltensweisen des Erzählers zu deuten versucht.

In Plüschgewittern beginnt mit dem Ende der Beziehung des Ich-Erzählers und seiner Freundin Erika. Die beiden nehmen Abschied voneinander auf einem Autobahnrastplatz, der Erzähler reist von dort weiter in die Nähe von Hamburg, wo er seinen Bruder, seine Schwägerin und die im Sterben liegende Großmutter besucht. Aufgewühlt von den als einengend empfundenen familiären Strukturen geht es von dort weiter nach Berlin, wo der namenlos bleibende Erzähler seinen Freund Desmond besucht, sich ins Berliner Nachtleben stürzt und sich auf einer Party unglücklich in Ines verliebt. Am Ende kehrt er zurück in das Haus des Bruders, wo er erfährt, dass Erika nach ihrem Abschied verunglückt ist. *In Plüschgewittern* ist episodisch organisiert; die Plotstruktur ist dabei immer wieder durchzogen von Analepsen, in denen der Erzähler sich mit seiner Kindheit, mit vergangenen Beziehungen und Freundschaften auseinandersetzt.

Herrndorfs Debütroman gehört zu den Texten des Autors, mit denen sich die Forschung bislang noch eher wenig beschäftigt hat – die größte Aufmerksamkeit erhielten und erhalten der Erfolgsroman *Tschick* (2010) sowie der auch in Printausgabe vorliegende Weblog *Arbeit und Struktur*. Wo *In Plüschgewittern* besprochen wird, dort findet sich meist eine Klassifizierung als Adoleszenzroman. Der Erzähler habe, so liest man, „eine ganze Reihe von Entwicklungsaufgaben noch nicht gemeistert“,[3] der Text lasse sich thematisch als Adoleszenzgeschichte verstehen,[4] während dem Protagonisten gleichzeitig ein „Kinderstatus“[5] bescheinigt wird. Tatsächlich entsteht die Komik des Textes an vielen Stellen durch die Infantilisierung des ungefähr 30 Jahre alten Ich-Erzählers. So zum Beispiel, wenn er einem Gespräch mit seiner Schwägerin über die Erkrankung der Großmutter aus dem Weg gehen will: „Ich halte mir mit beiden Hän-

---

3 Ralph Müller: Adoleszenz ohne Ende. Zur Gestaltung der Coming-of-Age-Novel in Wolfgang Herrndorfs *In Plüschgewittern*, *Tschick* und *Bilder deiner großen Liebe*. In: Germanistenscheiß. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Berlin 2019, S. 239–258, hier S. 247.

4 Vgl. Carolin Führer: „Es wird eigentlich nichts erzählt, oder?“ Wolfgang Herrndorfs Debütroman *In Plüschgewittern* im Literaturunterricht der Sekundarstufen. In: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 16 (2015), H. 3, S. 209–222, hier S. 211.

5 Moritz Mosimann: „Die Komik ist überhaupt […] sein wahres Elixir.“ Charakteristik und Funktion literarischer Komik im Gesamtwerk Wolfgang Herrndorfs. In: Germanistenscheiß. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Berlin 2019, S. 91–129, hier S. 103.

den die Ohren zu und kneife die Augen zusammen."[6] Dass diese Reaktion albern ist, ist ihm bewusst[7] – sie zeigt aber auch Wirkung, fügt sich die Schwägerin doch in die Rolle des überforderten Elternteils und lässt ihn in Ruhe. Auch der auf Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* referierende Titel des Textes legt Assoziationen in Richtung Kindheit (Plüschtiere) nahe. Der Bruder als Kontrastfigur, der „nichts Anstößiges daran [findet], sein Leben dort zu beenden, wo es auch angefangen hat",[8] der mit seiner Frau eine Familie und bürgerliche Existenz in seinem Elternhaus gründet, unterstreicht deutlich die – vor dieser Folie betrachtet – Fremdheit des Lebensentwurfs des Ich-Erzählers, der weder eine feste Paarbeziehung noch eine feste Anstellung hat. Die Figur aber als in diesem Sinne Adoleszenten zu betrachten, als defizitäres Individuum, dem die vollständige Integration in die gesellschaftlichen Strukturen noch nicht gelungen ist, birgt mehrere interpretatorische Risiken. Zum einen wird so der Blick versperrt auf die Signale des Textes, die den Eindruck von Depression, Apathie und psychischer Erkrankung der Figur evozieren, zum anderen wird der Charakter, der Habitus der Figur als temporär deklariert, als Entwicklungsphase, die es zu überwinden gilt. Allerdings werden gerade dadurch die normativen Vorstellungen eines gelungenen Lebensentwurfes gestärkt, gegen die Text wie autodiegetischer Erzähler sich entschieden zur Wehr setzen.

Auch wenn Depression niemals explizit diagnostiziert wird, so zeigt sich der Erzähler von Beginn an als apathisch, ohne innere Teilhabe am Geschehen, häufig auch als enttäuscht von Leben und Welt. So erklärt Erika die notwendige Trennung damit, dass sie nicht mit jemandem zusammen sein könne, der sich für nichts interessiere,[9] und tatsächlich beurteilt der Erzähler das Leben als bedeutungslos, ohne Kohärenz oder Konsequenzen. Besonders enttäuscht zeigt er sich von sprachlicher Kommunikation: „und wie alles bleibt der Dialog völlig folgenlos."[10] Erklärungen, so sagt er, machen ihn noch „[u]nglücklicher vielleicht als alles andere".[11] Dies bezieht sich auch auf das Schriftsprachliche: „Semikola sind ja bekanntlich noch viel trauriger als jeder Gedankenstrich oder Punkt."[12] Der materielle Text *In Plüschgewittern* wird so zum Teil einer desillusionierenden zwischenmenschlichen Kommunikation, in der wahre Bedeutung, wahrer Zusammenhang nicht vermittelt werden kann. Schäfer spricht bezogen

---

6 Herrndorf: In Plüschgewittern, S. 56.
7 Vgl. ebd.
8 Ebd., S. 18.
9 Vgl. ebd., S. 9.
10 Ebd., S. 69.
11 Ebd., S. 99.
12 Ebd., S. 87.

auf Krankheitsnarrative von der häufigen „Verschaltung des erkrankten Körpers mit dem Sprachkörper".[13] Dass der Text durch verschiedene Verfahren zugleich erzählerische Unzuverlässigkeit ausstellt, wie sich im Folgenden zeigen wird, kann so als Teil der wahrgenommenen Unmöglichkeit von Verständigung gesehen werden.

Der autodiegetische Erzähler schwankt immer wieder zwischen Apathie und Verzweiflung, die beiden Pole werden in einem Satz zusammengefasst: „Ich bin vollkommen leer, und dann fange ich auf einmal an zu weinen."[14] Dass Rezipient_innen sich so lesend auf Symptomsuche begeben können, wird, wie eingangs gezeigt, von den Figuren des Textes angeregt. Nicht nur Erika ist es, die dem Protagonisten seelische Stabilität abspricht. In der Vergangenheit hatte sein Sportlehrer von ihm als Person mit „*Schizo-Potential* und *Suchtstruktur*"[15] gesprochen. In einer Berliner Bar trifft er auf eine Studentin, die ihn nach wenigen Sätzen zu durchschauen glaubt: „‚Gleichzeitig versuchst du, auf Distanz zu bleiben, weil du Angst hast, dass ich das nicht erwidere. Du spielst eine Rolle, und du weißt es gar nicht. Das ist dein Problem.'"[16] Gerahmt wird die Erzählung von der – noch sehr schwammigen – Eingangsdiagnose Erikas und einem genaueren Psychogramm der Figur durch den Bruder Volker. Im letzten Kapitel wechselt der Text überraschend die Erzählperspektive, Volker berichtet von der Rückkehr des Bruders nach dessen Aufenthalt in Berlin, berichtet auch vom Tod Erikas. Auf irritierende Art und Weise wird Volker als der eigentliche Urheber der Erzählung angedeutet. Marit, Volkers Frau, tritt hinter ihn an die Schreibmaschine, schaut auf das unfertige Manuskript: „Dann beugt sie sich vor und liest: ‚Angefangen hat alles vor zwei Wochen ... ach. Das ist das.'"[17] Innerdiegetisch umfasst auch die Handlung – vom Abschied von Erika bis zur Rückkehr aus Berlin – eine ungefähre Dauer von zwei Wochen. Die Geschehnisse als rein fiktive Konstruktion Volkers zu deuten, geht aber nicht auf, bezeichnet dieser doch Desmond fälschlich als „Raymond".[18] Der Text changiert so zwischen einer scheinbaren Auflösung des Geschilderten als innerdiegetisch fiktiv und einem Infragestellen Volkers als Urheber der Binnenhandlung.

Volkers Charakterisierung seines Bruders jedenfalls geht weit über die Beschreibung eines Adoleszenten hinaus:

13 Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht, S. 36.
14 Herrndorf: In Plüschgewittern, S. 126.
15 Ebd., S. 68.
16 Ebd., S. 152.
17 Ebd., S. 175.
18 Ebd., S. 178.

> Das Hauptproblem war aber, dass er sich nicht helfen lassen wollte. Es war ja schon immer eine Beleidigung für ihn, wenn man sich mehr als einmal am Tag nach seinem werten Befinden erkundigt hat. Als er zum Beispiel hier auf der Waschmaschine saß, bin ich zufällig reingekommen und habe gesehen, wie aufgelöst er war. Er sah vollkommen fertig aus. Als ich fragte, was los sei, ob ich irgendwas für ihn tun könne, antwortete er, die Symmetrie der Bodenfliesen habe ihn überwältigt. Und so war es immer. Er musste immer alles ins Lächerliche ziehen. Ich konnte das noch nie ertragen, und es wurde immer schlimmer. Wenn jemand zum Beispiel von seiner im Sterben liegenden Großmutter zurückkommt und es fällt ihm nichts Besseres ein, als dass er sie am liebsten mit einem Sofakissen erstickt hätte – das ist nicht mehr „amüsant“. Das ist nur noch unerträglich.[19]

Volkers Perspektive ist dabei aber nicht weniger unzuverlässig als die seines Bruders. Die falsche Bezeichnung Desmonds, die Fehlinterpretation der Reaktion des Bruders auf dessen Besuch bei der Großmutter – die Idee, diese zu ersticken, ist Reaktion auf ein authentisch wirkendes und seltenes emotionales Überwältigtsein von deren Sterben und Einsamkeit[20] – und die grundsätzliche Anlage der Figur Volker lässt dessen Diagnose durchaus als zweifelhaft erscheinen. Der Text sperrt sich dagegen, den Protagonisten eindeutig zu charakterisieren. Er ist der Adoleszente, Infantile, er ist der Kranke, Leidende, er ist aber zeitgleich die unzuverlässige Erzählinstanz, die die ganze Zeit eine Rolle spielt.[21] Darin liegt die besondere Qualität des Ich-Erzählers: Das Individuum kann sich selbst nicht distanziert betrachten. Das (scheinbar) Depressive wird lesbar nur durch die Interaktion mit dem Außen.

2 Adoleszenz und Krankheit

Die vielfach beschriebene Adoleszenz des Protagonisten wird der Figur also nicht in Gänze gerecht. Tatsächlich trägt die Infantilisierung des Ich-Erzählers in erster Linie die Komik des Textes, die Distanz zu dessen apathisch-deprimierter Grundhaltung schafft und sie zugleich ironisiert. Moritz Mosimann sieht hier ein wiederkehrendes Verfahren zur Komikerzeugung in Herrndorfs Texten, die „reziproke Spannung von Tragik und Komik“.[22] Die Festlegung der Erzählfigur auf die Adoleszenz gibt aber auch den Blick frei auf eine Diskursgeschichte, in der Adoleszenz und Krankheit aneinandergekoppelt wurden und

---

19 Ebd., S. 181.
20 Vgl. ebd., S. 53.
21 Vgl. ebd., S. 152.
22 Mosimann: Charakteristik und Funktion literarischer Komik, S. 116.

werden. So werden sowohl (psychische) Erkrankungen als auch Adoleszenz von der Gesellschaft definiert und diagnostiziert[23] – wie auch der Ich-Erzähler von außen diagnostiziert wird. Krankheit und Adoleszenz weisen in ihrer diskursiven Verhandlung und Verschränkung laut Schäfer eine „strukturelle Ähnlichkeit [...] im Sinne einer Krisensituation“[24] auf. Die deprimiert-apathische Grundstimmung des Erzählers wird in *In Plüschgewittern* aber als gerade nicht temporär ausgestellt. So fand der Erzähler schon in der Schulzeit das Verhalten der Mitschüler_innen „uninteressant und lächerlich“,[25] die Zeit nach dem Abitur wird als besonders traumatisch, aber auch nicht abgeschlossen beschrieben:

> Die nächsten Monate war ich abwechselnd apathisch und von Panikattacken heimgesucht. Die Passfotos, die ich für meinen Zivildienst machen musste, sahen aus, als hätte Salvator Rosa eine Allegorie der Lebensmüdigkeit gemalt. Meine sozialen Kontakte brachen vollständig zusammen. Die Zeit heilt alle Wunden, dachte ich. Aber das war natürlich Quatsch.[26]
> [...]
> Ich hatte die letzten Jahre in fast vollständiger Isolation verbracht, eine komplette Videothek in mich hineingefressen und mir einige interessante Phobien zugelegt.[27]

Die genaue Beobachtungsgabe des Protagonisten bezieht sich nicht nur auf sein Umfeld, sondern auch auf sich selbst, zumindest in der Rückschau. Interessant ist, dass auch er sich hier selbst diagnostiziert, Panikattacken, Lebensmüdigkeit, Isolation und Phobien benennt, die Diagnose Depression wird aber allenfalls auf andere projiziert: „Ich verlaufe mich ein paar Mal, und ich frage noch mehr Leute nach dem Weg, und die Leute sehen alle aus, als hätten sie eine schwere Depression.“[28] Depressiv, das sind die anderen – diesem Habitus begegnet man häufig in Herrndorfs Texten, wie sich noch zeigen wird. Ein bestimmter Habitus ist es, nach dem die Figur inszeniert wird und nach dem sie sich auch selbst inszeniert. Die Melancholie drücke, so Edgar J. Forster, „eine besondere Lebensweise aus, eine ästhetische Existenz, die sich mit einer erhabenen Distanz zur Welt paart.“[29] Damit wird die Figur in die Tradition des me-

23 Vgl. Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht, S. 30.
24 Ebd., S. 32.
25 Herrndorf: In Plüschgewittern, S. 28.
26 Ebd., S. 44.
27 Ebd., S. 46.
28 Ebd., S. 59.
29 Edgar J. Forster: Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, ‚Geschlecht‘, Verausgabung. Wien 1998, S. 31.

lancholischen und unproduktiven romantischen Genies gestellt,[30] stellt sich als autodiegetischer Erzähler auch selbst in diese Tradition. Der Habitus des Melancholikers trage in Literatur- und Diskursgeschichte „den Geruch des Erhabenen und Überlegenen“,[31] der im Begriff der Depression auf eine Krankheit reduziert werde.[32] Möglicherweise bezeichnet der *Plüschgewitter*-Erzähler sich selbst nicht als depressiv, weil er seine Perspektive auf die Welt als Überlegenheit verstanden wissen will. In der Abwertung des Bruders und dessen Frau markiert er sich als überlegen und in seiner Überlegenheit missverstanden. Doch jede Perspektive auf diese Figur, jede Deutung muss unzuverlässig bleiben, weil alle Erzählstimmen äußerst unzuverlässig gestaltet sind.[33] Alles bleibt potentiell Inszenierung und Maskerade, der Erzähler ist als Adoleszenter, als Melancholiker, als komisch-distanzierter Satiriker, als depressiv Erkrankter im Text angelegt. Die Unzuverlässigkeit schickt die Rezipient_innen in ein „Labyrinth fragmentarischer Information“,[34] in dem sie, eine psychologisierende Lektürehaltung einnehmend, am Ende doch ahnungslos bleiben. Die normativen Wertzuschreibungen des Außen – repräsentiert durch die verschiedenen Figuren, die den Erzähler analysieren – werden so als unhaltbar herausgestellt.

3 Die Unmöglichkeit der Kategorisierung: *Bilder deiner großen Liebe*

Auch die – wiederum autodiegetische – Erzählerin Isa in Herrndorfs posthum veröffentlichtem Romanfragment *Bilder deiner großen Liebe* stellt die Möglichkeit der Diagnostizierung psychischer Erkrankung grundsätzlich in Frage. Werden Wahnsinn und Tod auch von der Forschung als zentrale Motive des Textes wahrgenommen[35] – und selbstverständlich sind diese im Text prominent –,

30 Vgl. ebd.
31 Ebd., S. 219.
32 Vgl. ebd.
33 So widerspricht der Erzähler sich auch hinsichtlich seines emotionalen Befindens zu Kindheits- und Jugendzeiten ständig selbst, wenn er an anderen Stellen nostalgisch verklärt an die verlorene Klarheit zurückdenkt (vgl. Herrndorf: In Plüschgewittern, S. 95) und sich nach der Zugehörigkeit zum „großen Ganzen“ (ebd., S. 126) zurücksehnt.
34 Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht, S. 46.
35 Vgl. Yun-Chun Cho: Isa Ticken. Wahnsinn und Tod in Wolfgang Herrndorfs *Bilder deiner großen Liebe* (2014). In: Text & Kontext 37 (2015), S. 149–171, hier S. 149.

bleiben auch bei dieser Figur Wahn und Nicht-Wahn in der Schwebe, Isa versperrt sich gegen eine diesbezügliche Kategorisierung.

Isas Reise zu Fuß beginnt mit dem sich öffnenden Eisentor, das die Ich-Erzählerin, die sich auf einem Psychiatriegelände zu befinden scheint, von der Außenwelt trennt und durch das sie sich nun in ebendiese Außenwelt begibt. Die Eingangssätze, über die wir die Figur kennenlernen, etikettieren diese zwar als „verrückt", eröffnen aber auch direkt die Frage danach, ob nicht die Diagnose von Verrücktheit eine einseitige Perspektive offenbart:

> Verrückt sein heißt ja auch nur, dass man verrückt ist, und nicht bescheuert. Weil das viele Leute denken, dass die superkomplett bescheuert sind, die Verrückten, nur weil sie komisch rumlaufen und schreien und auf den Gehweg kacken und was nicht alles. Und das ist ja auch so. Aber so fühlt es sich nicht an, jedenfalls nicht von innen, jedenfalls nicht immer. Es macht einem nur wahnsinnig Angst, wenn man merkt, dass man gerade auf den Gehweg kackt und weiß, dass das nicht üblich ist und dass so was nur Leute machen, die verrückt sind, und diese Angst macht, dass es einem auch wieder ganz gleichgültig ist, was die anderen denken, ob die jetzt gucken oder nicht, weil man in dem Moment wirklich andere Probleme hat.[36]

Verrücktheit, so scheint es, misst sich an dem, was ‚nicht üblich' ist, die Diagnose findet statt in der Interaktion mit dem Außen. Die Wahl der autodiegetischen Erzählinstanz ermöglicht dabei, wie schon bei *In Plüschgewittern*, eine parallele Perspektive auf inneres Erleben und die Wahrnehmung von außen. Indem Isa uns als Ich-Erzählerin an ihrer eigenen Perspektive auf sich selbst teilhaben lässt, wird schon die Möglichkeit der Klassifizierung in krank/nicht krank, depressiv/nicht depressiv, wahnsinnig/nicht wahnsinnig negiert. Von innen nämlich fühlt sich das von der Norm abweichende Verhalten nicht als verrückt, sondern als konsequent an. Auch Elisabeth Hollerweger erkennt darin eine besondere Qualität des Textes und seiner Erzählinstanz: „Durch diese direkte Kontrastierung von Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung werden Normabweichungen als Resultate übergeneralisierender Normbegriffe entlarvt".[37] Die bloße Charakterisierung Isas als wahnsinnig wird der Figur ebenso wenig gerecht wie die bloße Adoleszenz-Zuschreibung an den Erzähler der *Plüschgewitter* – die gewählten Erzählinstanzen machen es stattdessen zum Thema, dass eindeutige Zuschreibungen grundsätzlich in Frage zu stellen sind.

---

36 Wolfgang Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe. Ein unvollendeter Roman. Hg. v. Marcus Gärtner u. Kathrin Passig. Berlin 2014, S. 7.

37 Elisabeth Hollerweger: Ver-rückte Welt? Zur De- und Rekonstruktion von ich – Natur – Gesellschaft in Wolfgang Herrndorfs *Bilder deiner großen Liebe*. In: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 16 (2015), H. 3, S. 235–248, hier S. 236.

Isa entzieht sich auch dadurch einer deutenden Festlegung, dass sie sich selbst schon in den Eingangssätzen als unzuverlässige Erzählerin entlarvt. Diese Unzuverlässigkeit zeigt sich insbesondere in wiederkehrenden Einschüben, die, wie die Analepsen in *In Plüschgewittern*, die episodenhafte Struktur des Textes durchziehen, den Plot unterbrechen und in diesem Fall verschiedene Erlebnisse mit dem absenten Vater imaginieren. So will Isa nächtelang mit ihrem Vater im Garten gezeltet haben,[38] sieht ihn in einen Bus einsteigen[39] und denkt daran, wie schlecht es dem Vater wohl ihretwegen geht.[40] Wo der Vater ist und ob er überhaupt noch lebt, das klärt der Text nicht auf. Die Halbschwester jedenfalls, zu der Isa vorgibt auf dem Weg zu sein, negiert das Verwandtschaftsverhältnis zu ihr: „‚Ich bin nicht deine Schwester', sagt sie, ‚und ich sehe dir überhaupt nicht ähnlich.' ‚Wer bist du denn dann?' ‚Wir sind immer zusammen zur Schule gefahren. In Berlin.' Freundinnen sind wir gewesen, ich wollte immer so sein wie sie."[41] In solchen Momenten scheinen Fremdwahrnehmung und innere Einsicht ineinander zu greifen, die Figur erkennt die eigene Verrücktheit – ob aber nicht auch dieses Gespräch nur wieder Isas Imagination entspringt, darüber kann keine Gewissheit herrschen, schließlich gibt sie an anderer Stelle einen umfangreichen Dialog mit einem taubstummen Kind wieder.[42] Und auch wenn Isa von außen als „völlig meschugge"[43] beschrieben wird, so scheint in ihrer Perspektive doch auch Klarheit zu liegen:

> Im einen Moment denkt man, man hat es. Dann denkt man wieder, man hat es nicht. Und wenn man diesen Gedanken zu Ende denken will, dreht er sich unendlich im Kreis, und wenn man aus dieser unendlichen Schleife nicht mehr rauskommt, ist man wieder verrückt. Weil man etwas verstanden hat.[44]

Die als von der Gesellschaft als verrückt diagnostizierten und auch durch dafür vorgesehene Institutionen von der ‚gesunden' Gesellschaft getrennten Individuen können also genauso gut als diejenigen verstanden werden, die Einsichten haben, auf die andere nicht zugreifen können. *Bilder deiner großen Liebe* entlarvt auch über weitere Figuren die Vorstellung einer Teilung der Gesellschaft in kranke und nicht kranke Individuen als Konstruktion. Die Gesellschaft

---

38 Vgl. Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe, S. 13.
39 Vgl. ebd., S. 18.
40 Vgl. ebd., S. 118.
41 Ebd., S. 125.
42 Vgl. ebd., S. 66.
43 Ebd., S. 36.
44 Ebd., S. 106.

setzt sich in diesem Text aus „arrangierten Lebensentwürfen, Einzelschicksalen, Neurosen und Spleens“[45] zusammen. Isas Wahn wird auch darüber relativiert.

Wenn die Figur sich auch stellenweise selbst als verrückt begreift – das zeigt sich unter anderem in ihrer Vorstellung, geheilt werden zu können beziehungsweise sich selbst zu heilen[46] – als depressiv beschreibt sie sich nicht. Depressiv sind auch hier wieder allenfalls die anderen: „Die Blumen blühen. Die Blumen, die der Depri mir gezeigt hat mit seiner Depribegeisterung, was schlimm ist. Alle Depris versuchen immer sofort, dich in ihre Deprischeiße reinzuziehen. Aber die Blumen sind okay und können nichts dafür, wer sie gut findet.“[47] Depression wird hier als abzulehnende Erkrankung beschrieben, so, wie der *Plüschgewitter*-Erzähler die Magersucht als „falsche“, als lächerliche psychische Erkrankung beschreibt:

> Sie wiegt höchstens fünfunddreißig Kilo, die ganze Person. Ihre Hose wirft grässliche Blasen am Po. Ich kann mir nicht helfen, aber ich finde das dermaßen albern. Wenn man unbedingt geisteskrank sein will, muss es immer dieser Blödsinn sein? Ich meine, ich weiß natürlich auch, dass man sich das nicht aussuchen kann, ob man jetzt Paranoia kriegt oder Tourette-Syndrom oder irgendwas Anständiges. Aber Magersucht. Bei Magersucht fallen mir immer nur so Luxusfamilien mit Reitpferden ein, und ich kann das irgendwie nicht ernst nehmen. Davon mal ganz abgesehen sieht es scheiße aus.[48]

Auch in diesen Texten, die die Möglichkeit beziehungsweise Unmöglichkeit der Kategorisierung in erkrankt/nicht erkrankt thematisieren, wird also kategorisiert – Depression scheint in diesem Kontext eine Krankheit zu sein, die die Protagonist_innen von sich weisen, derer sie sich vielleicht auch überlegen fühlen, die allenfalls anderen Figuren zugeordnet wird. Und dennoch können die sich auf Symptomsuche begebenden Leser_innen auch an der Erzählerin Isa Signale der Depression und Verzweiflung erkennen. Zwar beschreibt sie das Unbehagen darüber, wenn andere ihre Verzweiflung erkennen,[49] doch sagt sie an anderer Stelle: „‚Das ist die Hölle‘, sage ich. Ich lege den Zeigefinger auf meine Nasenwurzel. ‚Das.‘ […] Wir schweigen. Dann sage ich: ‚Die Hölle bin

45 Hollerweger: Ver-rückte Welt?, S. 239.
46 „Ich nehme die zweite Tablette und beschließe, geheilt zu sein. Ich spüre die Heilung klar. Am Abend spüre ich die Heilung noch klarer. Es ist vorbei. Es wird nicht wiederkommen.“ (Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe, S. 113).
47 Ebd., S. 8.
48 Herrndorf: In Plüschgewittern, S. 83.
49 Vgl. Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe, S. 94.

ich.'"[50] Zwar gehört auch der Suizid in das Gedankenspektrum der Figur,[51] meist jedoch wird die dunkle Welt, von deren Existenz Isa überzeugt ist,[52] ins Außen, in die sie umgebende Natur projiziert. Den depressiven Ich-Anteil scheint die Erzählerin so von sich abzuspalten. Die Natur wird dabei als Gemälde beschrieben, die bildliche Inszenierung einer Stimmung ist damit erklärtes Programm:

> Über mir steht eine schwarze Wolke. Dann wird der ganze Himmel schwarz, es fängt schlagartig an zu schütten. Mit dem Rücken an den Stamm einer Eiche gelehnt hocke ich da. Wasser und Schlamm spritzen hoch bis an meine Knie. Der Wind wird heftiger, er treibt mich um den Stamm herum. Die Wiese schäumt und wirft Blasen. Im Licht der Blitze werden hinter dunkelvioletten Wolken Fetzen weißen Himmels sichtbar, später mit Kobaltblau verschmiertes branstiges Orange. Zerfetzte Ambosswolken wandern über den Horizont wie Herden riesiger ausgestorbener Tiere. Der Donner rollt Metallfässer unter ihnen hindurch über sie hinweg.[53]

Depression wird hier also ästhetisiert, dabei wird gleichzeitig auf die künstlerische Tradition verwiesen, Krankheit zu ästhetisieren und metaphorisch auszudrücken.[54]

Auffällig ist, dass auch in *Bilder deiner großen Liebe* Krankheit und Adoleszenz miteinander verknüpft werden. Während *In Plüschgewittern* einen autodiegetischen Erzähler ausstellt, der zwar um die 30 Jahre alt ist, sich in seinem Verhalten aber infantil zeigt, ist die autodiegetische Erzählerin Isa ganz offenbar minderjährig,[55] gerade ihr sprachliches Handeln zeichnet sich aber nicht durch eine inszenierte Jugendlichkeit aus. Vielmehr ist ja die Ich-Erzählerin Urheberin des oben zitierten ‚Sprachgemäldes'.[56] Adoleszenz und Krankheit werden in der Diskursgeschichte als krisenhaft markierte Phasen verstanden.[57]

---

50 Ebd., S. 87.
51 Vgl. ebd., S. 126.
52 Vgl. ebd., S. 14.
53 Ebd., S. 25.
54 Diese Tradition wird eingehend erläutert in: Susan Sontag: Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern. Aus dem Amerikanischen von Karin Kersten u. Carolin Neubaur. Frankfurt a. M. 2003.
55 Wie alt genau, wissen wir nicht; eine andere Figur schätzt Isas Alter auf 14 Jahre. (Vgl. Herrndorf: Bilder deiner großen Liebe, S. 38).
56 Damit soll nicht konstatiert sein, Jugendliche seien zu einer solchen Sprache nicht fähig. Vielmehr ist gemeint, dass der Text sich eben nicht in eine Tradition konventioneller literarischer Inszenierung von Jugend und Jugendsprache einreiht, mit der Herrndorf sich in seinem Weblog *Arbeit und Struktur* intensiv auseinandersetzt. (Vgl. Wolfgang Herrndorf: Arbeit und Struktur. Mit einem Nachwort von Marcus Gärtner u. Kathrin Passig. Berlin 2013, S. 51).
57 Vgl. Schäfer: Von der Hysterie zur Magersucht, S. 30.

Auffällig daran, wie es für die wissenschaftliche Beschäftigung mit *In Plüschgewittern* gezeigt wurde, ist eine Pathologisierung der Jugend. Das Kranke ist das beunruhigend von der Norm Abweichende, das es zu heilen gilt. Adoleszenz – und Adoleszenzroman – werden oft mit dem Prinzip der Störung zusammengedacht, wie es beispielsweise Monika Hernik beschreibt: „Dabei meint ‚Aufstörung' das Erregen von Aufmerksamkeit, ‚Verstörung' eine tiefgreifende Irritation, die allerdings noch reparierbar ist. ‚Zerstörung' bedeutet eine nachhaltige Umwälzung, sie ist nicht mehr integrierbar und irreversibel und kann das Individuum zerstören."[58] In beiden Fällen werden Wertzuschreibungen, normative Vorstellungen sichtbar. Herrndorf schreibt mit den beiden analysierten Texten die diskursive Kopplung von Adoleszenz und Krankheit fort. Indem er aber verschiedene Verfahren der inszenierten Unzuverlässigkeit einsetzt, seine autodiegetischen Erzähler_innen zwischen den Kategorien krank/nicht krank und adoleszent/nicht adoleszent changieren lässt, zeigt sich zugleich eine Abwehr solcher wertzuschreibenden Kategorisierungen.

4 Die literarische Tradition des Wahns: *Arbeit und Struktur*

Bilder deiner großen Liebe steht in engem Zusammenhang mit einem weiteren Text Herrndorfs, der exemplarisch verstanden werden kann für seine Beschäftigung mit Krankheit und der deswegen an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben kann. Das Entstehen des Romanfragments *Bilder deiner großen Liebe* nämlich konnte seinerzeit mit- und kann auch heute nachverfolgt werden in Herrndorfs Weblog *Arbeit und Struktur*, der seit 2013 auch in gedruckter Form vorliegt.[59]

Mit der Diagnose eines bösartigen, inoperablen Gehirntumors beginnt Herrndorf 2010 diesen Blog zu schreiben, der zunächst Informationsmedium für den Freundeskreis ist. Mehr und mehr wird der Blog jedoch von der Öffentlichkeit wahrgenommen, verändert sich auch in der Textstruktur.[60] *Arbeit und Struktur* lässt also nicht nur die Genese der Romane *Tschick* (2010), *Sand* (2011)

---

58 Monika Hernik: Martina Wildners Grenzland – Adoleszenz zwischen Aufstörung und Grenzüberschreitung. In: Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Carsten Gansel u. Pawel Zimniak. Heidelberg 2011, S. 299–323, hier S. 300.

59 Zur besseren Nachvollziehbarkeit zitiere ich im Folgenden diese gedruckte Version.

60 Siehe für eine eingehende Beschreibung von Genese und Wirkung des Blogs: Lena Hoffmann: Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs. Zürich 2018.

und *Bilder deiner großen Liebe* (2014) nachvollziehen, sondern vor allen Dingen auch die Erkrankung des Autors. Minutiös werden hier körperliche wie seelische Erkrankung ergründet und offengelegt. Arbeit und Struktur sind die Strategien, über die der Autor um emotionale Stabilität ringt, er beobachtet sich ständig selbst, führt über seine Stimmung Protokoll. Die Arbeit, meint: das Schreiben, wird damit zur Selbsttherapie. Gleichzeitig zeigt sich in *Arbeit und Struktur* deutlich ein performativer Widerspruch: Zustände von Depression und Wahn werden in reflektierte und reflektierende Prosa gefasst. Dies konterkariert auch die über das Publikationsmedium Weblog suggerierte Unmittelbarkeit. Und tatsächlich: Herrndorf veröffentlicht etwa alle zwei bis vier Wochen Einträge auf *Arbeit und Struktur*.[61] Der Text muss somit als literarisches digitales Tagebuch verstanden werden; zentral zeigt sich im Text die Selbstinszenierung des Autors.

Deutlich ist auch in diesem Text die von Mosimann beschriebene Kopplung von Komik und Tragik, von Erkrankung und humorvoller Distanz. Der mit „Eins“ überschriebene Blogeintrag beginnt wie folgt: „Gestern haben sie mich eingeliefert. Ich trug ein Pinguinkostüm.“[62] Ein Fotobeweis[63] belegt den betont ironischen Umgang Herrndorfs mit der eigenen Situation. Der durch Maskerade inszenierte Wahn soll gerade durch diese Maskerade relativiert werden, ist sie doch optisches Symbol für das Erkennen der und damit Überlegenheit über die Situation.

Wesentliche Thematiken des Textes werden im Blogeintrag vom 9. März 2012 zusammengefasst:

> Der Versuch, den immer wiederkehrenden vierzehntägigen Zyklus aus Frei- und Chemowoche tabellarisch zu untersuchen in den Kategorien Kopfschmerz, Schlafdauer, Fatigue, Arbeit und Epilepsie Querstrich Aura, hat sich als vergeblich erwiesen. Gearbeitet werden konnte praktisch immer, Wachheit und Stimmung korrelieren, wenn überhaupt, mit dem Erfolg der Arbeit, nicht mit der Einnahme der Medikamente, und gegen Arbeitsmüdigkeit hilft Arbeit. Arbeit, Arbeit, Arbeit. Was einerseits schön ist. Andererseits scheint auch die Aura arbeitsgebunden.[64]

Der Text ist also in zweierlei Hinsicht als therapeutisch zu verstehen. Zum einen fungiert er als Instrument zur Selbstbeobachtung; Kontrolle und Festhalten der

---

61 Vgl. Maximilian Burk: „dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken.“ Wolfgang Herrndorfs Blog *Arbeit und Struktur*. In: Wolfgang Herrndorf. Hg. v. Anina Klappert. Weimar 2015, S. 85–99, hier S. 94.

62 Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 9.

63 Vgl. ebd., S. 10.

64 Ebd., S. 310.

diversen Symptome dienen dem Versuch, das Gefühl des Ausgeliefertseins einzudämmen. Zum anderen ist der Text das Ergebnis der Arbeit, und diese Arbeit wird als alles entscheidend beschrieben, als das psychische Befinden bestimmend. Das Bestreben, die Erkrankung detailliert zu protokollieren und sich ihrer damit in gewisser Weise auch selbst zu ermächtigen, bezieht sich auf körperliche wie psychische Symptome. So wird festgehalten, wie und ob der Tumor wächst, ebenso etwaige Strahlenschäden im Gehirn sowie die Medikamente mit ihrer Dosierung, die verschrieben werden.[65] Ebenso bedeutsam scheint das Diagnostizieren der psychologischen Erkrankung. Eine Vielzahl an Krankheitsbildern wird aufgezählt: „Manie“, „Schizoaffektive Störung“, „Manie infolge von Schlaflosigkeit infolge Todesangst“,[66] „Hypomanie“,[67] „Depersonalisation“[68] etc. Der genauen Bezeichnung wird hohe Wichtigkeit beigemessen. Das eine – und, so würde man glauben, zentrale – Krankheitsbild, mit dem der Autor sich nie selbst bezeichnet, ist die Depression. Depressiv sind auch in diesem Text die anderen, erst im Blogeintrag vom 17.12.2011 fällt zum ersten Mal überhaupt das Wort: „Mit E. in ‚Submarine‘. Immer noch die Gleiche wie vor zehn Jahren. Kennt Depersonalisation als Folge schwerer Depressionen.“[69] Im April 2013 heißt es:

> Was mit mir los ist, weiß ich nicht. Depression ist es nicht. Wobei ich auch nicht weiß, wie Depression sich anfühlt. Ich habe in meinem Leben noch nie eine gehabt. Der ganz große Spezialist bin ich also nicht. Aber die anderen, die ich kannte, sahen anders aus. Dafür geht es mir meiner Vorstellung nach noch zu gut. Aber wenn es keine Depression ist – was ist es dann?[70]

Schon über den Intertext wird jedoch ein anderes Bild aufgerufen. Lars von Triers Film *Melancholia* (2011) wird dem bloglesenden Publikum gewissermaßen zum besseren Verständnis des Autors zur Rezeption empfohlen. Diesem Film wird von Seiten der Kritik eine ganz ähnliche Perspektive zugeschrieben, wie sie für die Ich-Erzählerin Isa in *Bilder deiner großen Liebe* nachgewiesen wurde: „Die Depression verstellt Justine [Protagonistin von *Melancholia*, L.H.] nicht den Blick auf die Welt, sie verleiht ihr vielmehr eine neue Hellsichtigkeit.“[71] Dieser

65 Vgl. ebd., S. 197, 234, 276 et passim.
66 Ebd., S. 13.
67 Ebd., S. 18.
68 Ebd., S. 435.
69 Ebd., S. 290.
70 Ebd., S. 408.
71 Hannah Pilarczyk: Apokalypse. Now! In: Spiegel Online. http://www.spiegel.de/kultur/kino/trier-meisterwerk-melancholia-apokalypse-wow-a-789722.html (Letzter Zugriff: 07.03.2019).

Film über eine depressionskranke Figur wird als medialer Spiegel des Autors angeboten: „‚Melancholia', zehn von zehn Punkten. Und noch einen Zusatzpunkt fürs Happy End: groß und grün und strahlend. So ist das, genau so. Noch nie so erlebte Übereinstimmung zwischen filmischer und subjektiver Realität."[72] Auch *Arbeit und Struktur* also, dieses literarische Protokoll eines Krankheitsverlaufs, lässt die Rezipient_innen über die depressive beziehungsweise nicht depressive Verstimmung des Autors im Unklaren. Und auch dieser Text bietet eine psychologisierende, symptomsuchende Lektürehaltung an. Diese lesende Symptomsuche wird durch den intertextuellen Verweis angeregt und überhaupt erst möglich, weil Depression, mit Frauke Meyer-Gosau gesprochen, „nach der medialen Entdeckung der ‚Volkskrankheit' […] im öffentlichen Bewusstsein als ein Topos etabliert [ist], bei dem man nicht nur auf das Interesse, sondern auch auf eine gewisse Vorinformation der Leser rechnen kann."[73] Die Diagnose ist also nicht eigentlich notwendig, um die Erkrankung lesbar zu machen. So beschreibt der Autor sich wiederholt als „Schatten",[74] spricht von „betonartige[r] Gleichgültigkeit",[75] von „Tonusverlust" und „Müdigkeit".[76] „Alle seelische Energie", so heißt es in einem Eintrag vom August 2011, „ist verbraucht."[77] Kinder werden wiederholt als Trigger größter Verzweiflung benannt: „Während ich mit der Brötchentüte an der Ampel stehe, sehe ich neben mir einen unter seinem Schulranzen begrabenen Erstklässler und schaue in den Himmel, damit er mich nicht weinen sieht. Er weiß nicht, dass er sterben wird, er weiß es nicht, er weiß es nicht, er weiß es nicht."[78]

Von einem Text, der den Krankheitsweg bis zum Tod beschreibt, ist die Darstellung von Verzweiflung zu erwarten. Depression wird aber nicht nur nicht als Diagnose benannt, es wird auch an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen, dass sich eine bestimmte Haltung zum Leben nicht erst mit der Krebserkrankung eingestellt hat: „Dass alles vergeht und die Menschheit stirbt und die Sonne erlischt und alles sinnlos ist, habe ich immer gewusst."[79] Dieser Habitus lässt an den namenlosen Ich-Erzähler der *Plüschgewitter* denken.

---

72 Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 271 f.

73 Frauke Meyer-Gosau: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte: Kleine Depressionen X (2016), H. 4, S. 119–126, hier S. 123.

74 Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 60.

75 Ebd., S. 196.

76 Ebd., S. 64.

77 Ebd., S. 230.

78 Ebd., S. 123.

79 Ebd., S. 110.

Dieser deprimiert-überlegene Habitus ist aber nicht die psychische Disposition, die im Zentrum des Textes steht. Herrndorf schreibt sich vielmehr ein in die literarische Tradition des wahnsinnigen Genies. So drehen sich mehrere Einträge um die Momente, in denen er glaubt, die „Weltformel"[80] gefunden zu haben. Um Sichtbarmachung dieser wahnhaften Gedankengänge bemüht, wechselt der Text über eine Aneinanderkettung kurzer Nebensätze wiederholt zu Verfahren des *stream of consciousness*:

> Es kämpft mein Bewusstsein, das mir meldet, ich sei verrückt geworden, mit den Gegenkräften, die melden: Du bist die V2, du schreibst gerade den Text deines Lebens, deine Gedanken sind der Text, der Text ist ein Text über den Text, der Text kehrt zu seinem Ausgangspunkt zurück, ab hier wiederholt sich alles, da kommt nichts mehr, was du nicht schon kennst, der Kreis ist geschlossen, auf zum nächsten Kreis, jetzt kommt wieder der Satz vom Anfang, ah, den Satz kenne ich schon, ich kann also in die Zukunft sehen, ich habe die Weltformel gefunden, die Weltformel ist dieser Satz, und damit ist es vollendet, das ist der letzte Satz, nein, einer kommt noch, interessant, ein Narzisst findet die Weltformel, du wirst berühmt, das kann nicht sein, du hast die Weltformel nicht gefunden, vermutlich alles sinnlos etc.[81]

Die zitierte Textstelle entstammt der mit „Fernando Pessoa" überschriebenen Rückblende 8. Dieser Verweis auf den portugiesischen Schriftsteller (1888–1935) erklärt den Topos vom verrückten Künstler-Genie zum Thema des Blogeintrags. Pessoa steht dabei, so Lena Lang, mit seinem *Buch der Unruhe* (1913–1934) repräsentativ für den ästhetischen Diskurs der Jahrhundertwende, der die Differenz zwischen Genie und Wahn diskutiert und an die romantische Vorstellung vom verrückten Genie anknüpft.[82] Herrndorf nimmt aber zugleich auch immer wieder explizit Abstand von der Idee der wahnhaften Genialität, hinter der sich letztlich nichts anderes als Gewöhnlichkeit verberge:

> Sowohl im Nachhinein als auch insbesondere währenddessen sehr bedrückender Gedanke: dass man als Individuum auf diese Belastung nicht individuell reagiert, sondern superkonventionell, mit geradezu normiertem verrücktem Verhalten, das hunderttausend andere Verrückte an dieser Stelle auch schon vorgeführt haben, und also gar kein Individuum, keine psychisch autonome Einheit mehr ist.[83]

---

80 Ebd., S. 135.
81 Ebd., S. 135 f.
82 Lena Lang: Wolfgang Herrndorfs Weblog *Arbeit und Struktur*. Die Analyse schriftstellerischer Inszenierungspraktiken im Literaturunterricht. In: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 16 (2015), H. 3, S. 267–283, hier S. 276.
83 Herrndorf: Arbeit und Struktur, S. 149.

In den Schilderungen des eigenen Wahns, aber auch in Passagen, die kognitive Ausfallerscheinungen auf Grund des Tumors und der Bestrahlungen beschreiben, offenbart sich das Paradox der Darstellung. Die elegante, humorvolle, von intertextuellen Verweisen durchzogene Prosa zeigt den Schreibenden als Herrscher über die Situation, als die eigenen Zustände scharfsinnig und distanziert beobachtend. Immer wieder werden jedoch in Phasen des Wahns angefertigte Notizen in den Text eingefügt.[84] Als zusätzliche Authentizitätsbeweise werden Fotografien dieser Notizen und Zeichnungen in den Blog eingebunden.[85] Der Weblog zeigt sich als Instrument, mit dem Herrndorf sich retrospektiv und selbstanalytisch mit den Phasen seiner Erkrankung auseinandersetzt.[86] So werden massive Sprachschwierigkeiten zwar beschrieben, im Textbild aber nie wirklich nachweisbar: „Wörter mit vier oder mehr Silben kann ich nicht sagen, oft nicht denken. Prognostizieren – im dritten Versuch macht Google einen passenden Vorschlag, Problem immer Verteilung der Konsonanten."[87] Gegen Ende jedoch werden die Einträge im Blog immer kürzer, umfassen im Zeitraum vom 2. bis 20. August 2013 oft kaum mehr als einen Satz. „Menschliches Leben endet", so schreibt Herrndorf 2011, „wo die Kommunikation endet".[88] Der schwindende Text ist Spiegel der schwindenden Lebenskraft. Am 26. August 2013 hat sich Wolfgang Herrndorf erschossen. Dieser letzte Wunsch, das Ende des Lebens selbst zu bestimmen, taucht im Blog immer wieder auf: „Ich habe mich damit abgefunden, dass ich mich erschieße. Ich könnte mich nicht damit abfinden, vom Tumor zerlegt zu werden, aber ich kann mich damit abfinden, mich zu erschießen."[89] Die Hoheit über das eigene Leben und Sterben ist zentrales Thema des Blogs. Deutungshoheit über die Texte jedoch, das hat sich in den verschiedenen Verfahren erzählerischer Unzuverlässigkeit gezeigt, wird Rezipient_innen explizit verweigert, auch und gerade bezüglich der (vermeintlichen) psychischen Erkrankungen der Figuren.

---

84 Vgl. ebd., S. 12.
85 Vgl. ebd., S. 119, 128.
86 Vgl. ebd., S. 129.
87 Ebd., S. 381.
88 Ebd., S. 224.
89 Ebd., S. 86.

Literaturverzeichnis

Burk, Maximilian: „dem Leben wie einem Roman zu Leibe rücken." Wolfgang Herrndorfs Blog *Arbeit und Struktur*. In: Wolfgang Herrndorf. Hg. v. Anina Klappert. Weimar 2015, S. 85–99.

Cho, Yun-Chun: Isa Ticken. Wahnsinn und Tod in Wolfgang Herrndorfs *Bilder deiner großen Liebe* (2014). In: Text & Kontext 37 (2015), S. 149–171.

Forster, Edgar J.: Unmännliche Männlichkeit. Melancholie, ‚Geschlecht', Verausgabung. Wien 1998.

Führer, Carolin: „Es wird eigentlich nichts erzählt, oder?" Wolfgang Herrndorfs Debütroman *In Plüschgewittern* im Literaturunterricht der Sekundarstufen. In: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 16 (2015), H. 3, S. 209–222.

Hernik, Monika: Martina Wildners Grenzland – Adoleszenz zwischen Aufstörung und Grenzüberschreitung. In: Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Carsten Gansel u. Pawel Zimniak. Heidelberg 2011, S. 299–323.

Herrndorf, Wolfgang: Bilder deiner großen Liebe. Ein unvollendeter Roman. Hg. v. Marcus Gärtner u. Kathrin Passig. Berlin 2014.

Herrndorf, Wolfgang: In Plüschgewittern. Reinbek bei Hamburg [7]2014.

Herrndorf, Wolfgang: Arbeit und Struktur. Mit einem Nachwort von Marcus Gärtner u. Kathrin Passig. Berlin 2013.

Hollerweger, Elisabeth: Ver-rückte Welt? Zur De- und Rekonstruktion von ich – Natur – Gesellschaft in Wolfgang Herrndorfs *Bilder deiner großen Liebe*. In: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 16 (2015), H. 3, S. 235–248.

Lang, Lena: Wolfgang Herrndorfs Weblog *Arbeit und Struktur*. Die Analyse schriftstellerischer Inszenierungspraktiken im Literaturunterricht. In: Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule 16 (2015), H. 3, S. 267–283.

Meyer-Gosau, Frauke: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte: Kleine Depressionen X (2016), H. 4, S. 119–126.

Mosimann, Moritz: „Die Komik ist überhaupt […] sein wahres Elixir." Charakteristik und Funktion literarischer Komik im Gesamtwerk Wolfgang Herrndorfs. In: Germanistenscheiß. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Berlin 2019, S. 91–129.

Müller, Ralph: Adoleszenz ohne Ende. Zur Gestaltung der Coming-of-Age-Novel in Wolfgang Herrndorfs *In Plüschgewittern*, *Tschick* und *Bilder deiner großen Liebe*. In: Germanistenscheiß. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Hg. v. Matthias N. Lorenz. Berlin 2019, S. 239–258.

Pilarczyk, Hannah: Apokalypse. Now! In: Spiegel Online. http://www.spiegel.de/kultur/kino/trier-meisterwerk-melancholia-apokalypse-wow-a-789722.html (Letzter Zugriff: 07.03.2019).

Schäfer, Iris: Von der Hysterie zur Magersucht. Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende. Frankfurt a. M. 2016.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern [1978/1989]. Aus dem Amerikanischen von Karin Kersten u. Carolin Neubaur. Frankfurt a. M. 2003.

Till Huber

„Aus der Depression heraus erzählen“

Autofiktionales Schreiben in Benjamin Maacks *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* und Thomas Melles *Die Welt im Rücken*

1 Die Konjunktur der Pathographien

In der jüngsten deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wird der Darstellung von Krankheit viel Aufmerksamkeit zuteil. Mit *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* (2009) von Christoph Schlingensief und *Arbeit und Struktur* (2013) von Wolfgang Herrndorf wurden Texte hervorgebracht, die im Rahmen einer Krebserkrankung das „eigene Sterben beobachten“, indem sie „den Umgang mit der Krankheit chronologisch nachzeichnen“.[1] Von einer lebensbedrohlichen Lage erzählt auch David Wagners *Leben* (2013), in dem vor allem der Aspekt des *Weiterlebens* mit einer Autoimmunerkrankung fokussiert wird. Die genannten Werke haben gemein, dass in ihnen ein mit dem jeweiligen Autor mehr oder weniger stark identifiziertes Ich von der eigenen somatischen Erkrankung berichtet.

Auch im Spektrum des Schreibens über die eigene psychische Erkrankung finden sich seit der Jahrtausendwende einige Werke von Autor*innen, die wie Herrndorf, Schlingensief und Wagner schon vor der Veröffentlichung ihrer Krankengeschichte einem größeren Publikum bekannt waren. So macht Benjamin von Stuckrad-Barres *Panikherz* (2016) die Suchterkrankung des ‚Popliteraten‘ zum Thema; in Miriam Meckels *Brief an mein Leben. Erfahrungen mit einem Burnout* (2010) beschreibt die Wissenschaftlerin und Sachbuchautorin ihre Erschöpfungszustände. Besondere Prominenz erlangte unter den autobiographisch thematisierten Krankheiten die Diagnose Depression, und zwar in einem so hohen Maße, dass der Eindruck entstehen kann, die Depression halte nach ausführlichen literarischen Verhandlungen von Hysterie, Melancholie und Neurasthenie „erst mit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmenden Einzug in die

1 Corina Caduff/Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod. In: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Hg. v. dens. München 2016, S. 115–124, hier S. 117.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-010

Literatur".[2] So machen folgende autofiktionale Erzähltexte die Krankheit zum Thema: *Nachtgängers Logik. Journal einer* Odyssee (Adrian Naef, 2003), *Fleisch ist mein Gemüse* (Heinz Strunk, 2004), *Die Welt im Rücken* (Thomas Melle, 2016), *Frühlingserwachen* (Isabelle Lehn, 2019) und *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* (Benjamin Maack, 2020).[3]

Angesichts der Vielzahl an Pathographien in der Gegenwartsliteratur werden im Folgenden mit Thomas Melles *Die Welt im Rücken* und Benjamin Maacks *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* zwei Werke auf die Verbindung von autofiktionaler Schreibweise und Depressionsdarstellung hin untersucht. Die Texte weisen neben der Tatsache, dass die depressiven Hauptfiguren jeweils den Namen des Autors tragen und alltagsweltlich mit den Autoren identifiziert werden, einige Gemeinsamkeiten auf. In beiden Werken wie auch im Werkkontext der Autoren lässt sich eine Nähe zur Popkultur ausmachen, die Autoren sind männlich, in den 1970er Jahren geboren und in Westdeutschland aufgewachsen. Maack und Melle treten in Interviews und in poetologischen Texten – wenn auch auf je unterschiedliche Weise – mit dem Anspruch auf, ‚authentisch' von ihrer Erkrankung zu berichten. Zudem sind beide Texte gleichermaßen Depressions- wie Künstler-Memoiren, d. h. die jeweiligen autodiegetischen Erzähler sprechen über sich als an Depression erkrankte Schriftsteller.

2 Sich verständlich machen zwischen Fakt und Fiktion

Welche Funktion erfüllt das autofiktionale Verfahren bei der Darstellung der Krankheit und inwiefern lässt sich überhaupt von Autofiktion sprechen? Sowohl Benjamin Maack als auch Thomas Melle, die in *Wenn das noch geht, kann*

2 Marcella Fassio: „Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern". Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre. In: Jahrbuch Literatur und Medizin 11 (2019), S. 13–41, hier S. 25.

3 Im englischsprachigen Raum wurde im Rahmen einer Konjunktur solcher Autopathographien der Begriff des Krankheits-Memoires geprägt, der auf William Styrons 1990 erschienenes Werk *Darkness Visible. A Memoir of Madness* (dt. *Sturz in die Nacht. Die Geschichte einer Depression*) zurückgeht. In Styrons Nachfolge wurden unter diesem Rubrum Sally Bramptons *Shoot the Damn Dog. A Memoir of Depression* (2008) sowie Les Murrays *Killing the Black Dog. A Memoir of Depression* (2009) veröffentlicht. In Deutschland erschien *avant la lettre* Caroline Muhr: *Depressionen. Tagebuch einer Krankheit* (1970). Zu den ‚Depressions-Memoires' im französischsprachigen Raum vgl. den Artikel von Yasmin Temelli im vorliegenden Sammelband.

es nicht so schlimm sein und *Die Welt im Rücken* erstmalig mit ihren Klarnamen als Figuren im Text auftreten, sind bereits vor Veröffentlichung ihrer Krankengeschichten im literarischen Betrieb etabliert und bisher nicht als ‚Autopathographen' in Erscheinung getreten. Sie machen ihre eigene Krankheit öffentlich zum Thema und treten nun auch in ihren literarischen Werken als depressive Figuren auf. Die Hauptfigur von *Die Welt im Rücken* ist ein an „Bipolarität"[4] erkrankter Schriftsteller namens Thomas Melle, der in Berlin lebt. In *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* kommt ein Ich-Erzähler namens Benjamin Maack zu Wort, der an einer unipolaren rezidivierenden Depression erkrankt, Vater von zwei Kindern ist und als Journalist und Schriftsteller arbeitet.

Es handelt sich um die jeweils ersten Buchveröffentlichungen der Autoren, die keine fiktionalisierende Gattungsbezeichnung wie „Roman" oder „Erzählungen" enthalten, und insofern einen Bruch mit dem bisherigen Schaffen darstellen. Es lassen sich aber auch Kontinuitäten finden: So heißen in Benjamin Maacks Erzählband *Monster* (2012) bereits alle Hauptfiguren mit Vornamen Benjamin; in Melles Romanen *Sickster* (2011) und *3000 Euro* (2014) spielen Depression und bipolare affektive Störung eine wichtige Rolle. Die Krankengeschichten Maacks und Melles sind als Fiktionen markiert, insofern sie in namhaften ‚literarischen' Verlagen – Rowohlt und Suhrkamp – veröffentlicht werden und die Autoren zuvor als Urheber literarischer Texte wie auch als Preisträger von Literaturpreisen in Erscheinung getreten sind. Die Klappentexte der beiden Werke heben – teilweise gleichlautend – auf jene Mischung aus Literarizität und Autobiographie ab, die gemeinhin als Autofiktion verhandelt wird. Melles Werk sei die „fesselnde Chronik eines zerrissenen Lebens, ein autobiografisch radikales Werk von höchster literarischer Kraft" (WR, U2). Benjamin Maack erzähle „in so berührenden wie klaren Bildern vom Leben mit Depressionen [...]. Seine Geschichte ist aber nicht nur Krankenbericht, sondern auch Familiendrama und die Erzählung eines persönlichen Schicksals. Entwaffnend ehrlich, literarisch kraftvoll".[5] Weder *Die Welt im Rücken* noch *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* werden im engeren Sinne als Autobiographien von Schriftstellern gehandelt, die sonst fiktionale Werke schreiben. Auch handelt es sich nicht um autobiographische Romane, also literarische Texte, die sich autobiographischer Elemente bedienen. Schließlich lassen sich die Werke auch nur schwer als Gebrauchstexte im Sinne von Ratgebern lesen,

---

4 Thomas Melle: Die Welt im Rücken. Berlin [5]2016, S. 15. Nachfolgend im Text mit der Sigle WR und Seitenzahl zitiert.

5 Benjamin Maack: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein. Berlin 2020, U4. Nachfolgend im Text mit der Sigle WNG und Seitenzahl zitiert.

obgleich sie der Leserin, dem Leser vermitteln, wie es ist, eine depressive bzw. manische Episode zu erleben.[6]

Es ist auffällig, dass gerade ein Bemühen um Nachvollziehbarkeit der Krankheitserfahrung in den poetologischen Statements, aber auch in den literarischen Werken der beiden Autoren vielfach thematisiert wird. „Ich möchte Ihnen von einem Verlust berichten" (WR 7), lautet der erste Satz von *Die Welt im Rücken*, der in der 2. Person die kommunikative Funktion des Textes hervorhebt. Diese adressiert Melle auch in *Der gerade Satz* – so der Titel seiner Antrittsrede als Stadtschreiber von Bergen 2017/2018:

> Ich wollte mich verständlich machen, ohne die Probleme jeglicher Verständlichkeit auszuklammern; aber die Unverständlichkeit meines Stoffes [...] pushte mich hin zu einem enormen Verständlichkeitswillen, zu einer anderen Wahrhaftigkeit, die die Fiktion und die Lüge sogar zulässt.

Er wolle „ein paar Details dieser Wahrnehmungshölle [beschreiben], möglichst plastisch, möglichst *real*, mit allen Mitteln der Kunst".[7] Melle erklärt sein Vorhaben, „diese psychische Krankheit zu erfassen, auszuleuchten und in Worte zu bannen", was eine „totale Verwirrung von Leben und Literatur" zur Folge gehabt habe.[8] In dieser Kombination von ästhetischer Ausgestaltung und dem Anspruch auf ‚Wahrhaftigkeit' klingt bereits ein autofiktionaler Ansatz an, dessen ‚Verwirrung' überraschenderweise für ein hohes Maß an Nachvollziehbarkeit sorgen soll.

Ähnlich gestalten sich Benjamin Maacks poetologische Aussagen. In der gleichnamigen, vom Norddeutschen Rundfunk produzierten Hörspielversion von *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* richtet sich Maack mit den Worten „mein Name ist Benjamin Maack" (es bleibt unklar, ob als Autor oder als autodiegetischer Erzähler) zunächst in einem „vorangestellten Nachwort" an das Publikum und spricht von einem „Bericht aus dem Inneren meiner

---

6 In der Hamburger Buchhandlung Frau Büchert fand der Vf. im Mai 2022 eine ebensolche Rubrizierung vor: Maacks Werk war in der Abteilung „Besser leben" platziert worden, neben Titeln wie *Besser fühlen. Eine Reise zur Gelassenheit* (2021) von Dr. [sic] Leon Windscheid sowie *Kreativität. Wie sie uns mutiger, glücklicher und stärker macht* (2020) von Melanie Raabe und *Das große Buch vom Schlaf. Die enorme Bedeutung des Schlafs* (2018) von Prof. Dr. med. [sic] Matthew Walker.

7 Thomas Melle: Der gerade Satz. Antrittsrede als Stadtschreiber von Bergen 2017/2018, S. 1–10, hier S. 7. https://frankfurt.de/themen/kultur/literatur/stadtschreiber-von-bergen-enkheim/zeltreden/stadtschreiberfest-2017 (Letzter Zugriff: 22.08.2022).

8 Ebd., S. 2.

Depression“[9] – dabei lässt er offen, ob es sich um einen literarischen/fiktionalen oder einen faktualen Bericht handelt. Zur Konzeption und Umsetzung seines Berichts äußert sich Maack in einem Interview folgendermaßen:

> Ich wollte eine Innenansicht der Depression haben. Ich habe gedacht: Klar, es gibt viele Leute, die das reflektiert haben in Büchern, aber aus meinen Erfahrungen kannte ich eigentlich nichts, was so ganz aus der Depression heraus erzählt war. Die meisten erzählen das Danach. Das Erkranken, Kranksein, Gesunden.[10]

Weiter bemerkt Maack:

> Das war der Auftrag, den ich mir beim Schreiben dann auch gegeben habe: sehr ehrlich zu sein, mich nicht davontragen zu lassen von Sprachbildern und dann etwas ganz Großes versuchen zu erzählen, aber eben auch nichts wegzulassen, was ich für wichtig halte, nur weil es mir möglicherweise peinlich ist.[11]

Den Anspruch, ‚aus der Depression heraus zu erzählen‘, grenzt Maack von einem reflektierenden und zeitlich distanzierten Schreiben über Depression ab (‚das Danach‘). Das Vorhaben ‚nichts wegzulassen‘ hebt darauf ab, genau das in die Erzählung einzubinden, was das Autor-Subjekt zum Zeitpunkt der Depression notiert hat („Ich habe irgendwann angefangen, in ein kleines Heft alles reinzuschreiben, was ich gedacht habe“[12]). Selbstverständlich bleiben auch diese Notizen und deren Montage sprachlich vermittelt, so dass Depressionserfahrungen erzählerisch immer nur *ex post* zu Literatur werden können und den Limitationen von Sprache unterliegen; das Erzählen ‚aus der Depression heraus‘ wird als sprachlicher Effekt realisiert. Dies soll erreicht werden, indem einerseits die unmittelbare Erfahrung nicht von ‚Sprachbildern‘ verfälscht wird und andererseits ein Zuviel an Reflektion vermieden wird.

Ob dieses Vorhaben gelingt, soll hier nicht im Detail überprüft werden, festzuhalten bleibt: Die Auseinandersetzung mit Problemen der sprachlichen Greifbarkeit von Depressionserfahrungen findet sich sowohl in den poetologischen Aussagen der Autoren Maack und Melle als auch in den Ausführungen der Erzähler-Ichs. In Maacks Bericht heißt es: „Als ich wieder gesund bin, will ich

---

9 Benjamin Maack: Hörspiel. Wenn *das noch geht, kann es nicht so schlimm sein.* 04.03.2020. 96 Min. Regie: Iris Drögekamp. Eigene Transkription. https://www.ndr.de/ndrkultur/sendungen/hoerspiel/Hoerspiel-Wenn-das-noch-geht,sendung1008966.html (Letzter Zugriff: 16.12.2022).

10 Benjamin Maack im Interview mit Holger Heimann. SWR2 lesenswert Magazin, 04.05.2020. Eigene Transkription. https://www.swr.de/swr2/literatur/benjamin-maack-wenn-das-noch-geht-kann-es-nicht-so-schlimm-sein-100.html (Letzter Zugriff: 23.08.2022).

11 Ebd.

12 Ebd.

Friederike erklären, wie Depressionen sind. Aber Depressionen sind geschickt. Ist man gesund, kann man sich nicht mehr daran erinnern, wie es war, krank zu sein. Und ist man krank, kann man sich nicht vorstellen, je wieder gesund zu werden." (WNG 29) Auch der Ich-Erzähler von *Die Welt im Rücken* kann seinen Zustand einer von ihm verehrten Frau nicht begreiflich machen: „Wir redeten noch weiter über diese Zustände, diese massiven Hoch- und Tiefdruckgebiete der Psyche, ohne dass ich beschreiben wollte oder konnte, was meine Krankheit für mein Leben wirklich bedeutete. Kein weiteres der verheerenden Details kam über meine Lippen." (WR 10) Zudem behauptet Melles Ich-Erzähler im Einklang mit dem Autor Melle:

> Hier geht es nicht um Abstraktion und Literatur, um Effekt und Drastik. Hier geht es um eine Form von Wahrhaftigkeit, von Konkretion, jedenfalls um den Versuch einer solchen. Es geht um mein Leben, um meine Krankheit in Reinform. [...] Nichts soll dabei verklausuliert, überhöht, verfremdet sein. Alles soll offen und sichtbar daliegen, so weit das eben möglich ist. (WR 56)

Beide Autoren grenzen sich damit vom Ästhetischen ab zugunsten von ‚Wahrhaftigkeit' (Melle) und ‚Ehrlichkeit' (Maack). Teil der Ästhetik des Depressiven ist die Reflexion (eigentlich wollte Maack sie ja vermeiden) über die Kommunikabilität der Depressionserfahrung, die vom Schriftsteller-Ich wie vom Autor gleichermaßen problematisiert wird. Da diese Identität von Person und Figur in zwei verschiedenen ontologischen Modi (Fiktion/Realität) hergestellt wird, entsteht ein „Gesamteindruck von Hybridität im Sinne einer Auflösung von Gattungsgrenzen und Neucodierung vorhandener kultureller Genres und Rahmen",[13] was mit Innokentij Kreknin als Kriterium für Autofiktion bestimmt werden kann.

Hier ist zu konstatieren, dass es sich bei Maacks und Melles Werken um ‚spannungsarme' Autofiktionen handelt, die sich von jenen ‚schalkhaften' Verfahren unterscheiden, die in den Werken und Inszenierungen von Rafael Horzon, Christian Kracht oder Joachim Lottmann geprägt wurden.[14] Für diese „stärkste Ausprägung von Autofiktion" gilt laut Kreknin, dass sich die genannten Autoren, „einer Metaposition zu sich selbst als Figuren verweigern" und sie

---

13 Innokentij Kreknin: [Art.] Autofiktion. Problematisierungen und Forschungsfragen. In: Handbuch Literatur & Pop. Hg. v. Moritz Baßler u. Eckhard Schumacher. Berlin/Boston 2019, S. 199–213, hier S. 200.

14 Kreknin nennt Lottmanns Autorschaft ein „schalkhaftes Spiel mit unklaren Grenzen" (I. K.: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Boston 2014, S. 283).

„wie sehr konsequente Schauspieler beständig *in character* bleiben.“[15] Ferner bestimmt Sabine Kyora als Merkmal von Autofiktion, dass ein Autor Praktiken schildert, die „unter seinem eigenen Namen gebündelt sind, die aber als fiktive in einem Spannungsverhältnis zu den tatsächlichen Praktiken dieses Autors stehen.“[16] Um die Trennung von Kunst und Leben aufzulösen, muss demnach ein gewisses Maß an Identität von Person und Figur hergestellt werden, das durch die Abwesenheit einer kommentierenden Metaposition in ein ‚spannungsreiches‘ Verhältnis zu den fiktionalisierten Abweichungen tritt. Dies ist bei Maack und Melle aber nicht der Fall: Abweichungen zwischen Realität und Fiktion werden als solche nicht prominent inszeniert. Zugleich würde wohl keiner der Autoren bestreiten, dass im eigenen Werk eine ontologische Grenze zwischen Realität und Fiktion besteht, weswegen sie auch gewillt sind, als Autoren eine Metaposition gegenüber ihren literarischen Figuren einzunehmen. Dennoch bleiben sie, dadurch, dass kein Spiel mit Identität und Nichtidentität von Person und Figur inszeniert wird, sozusagen gezwungenermaßen *in character*.

Das hier beschriebene Verfahren ließe sich im Gegensatz zur ‚schalkhaften‘ und spielerischen Autofiktion als *engagierte Autofiktion* bezeichnen, da die hybriden Figuren Maacks und Melles im Dienst stehen, die real stattgefundene Depressionserfahrung in einem berichtenden Modus, der literarische Mittel zulässt, auf glaubwürdige und nachvollziehbare Weise zu vermitteln. Dieser Trend des Autofiktionalen nach den Ironie-Exzessen der Pop-Literatur wird auch von Florian Gödel und Christian Lamp im Blick auf die „Figur des Zeugen“ benannt, der „mit Vorliebe autofiktional die Realität des Gesagten verbürgt und Erfahrungen zur Schau stellt“. Ein „neues ‚intensives Sprechen‘“ werde etabliert, das „genau wie der Zeuge Realität verbürgen soll.“[17] In Gödels und Lamps Beitrag kommt diese Tendenz in Zusammenhang mit der Strömung der *New Sincerity* zur Sprache, die Thomas Melle in *Der gerade Satz* folgendermaßen kommentiert:

> Wie kommt es zu diesem neuen Interesse an vermeintlich Echtem, Realem? Und wieso feiere ich selbst die Literatur eben nicht als Feld der Lüge, als Orgie des Als-Ob, sondern

---

15 Kreknin: Autofiktion, S. 208.

16 Sabine Kyora: Subjektform ‚Autor‘? Einleitende Überlegungen. In: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hg. v. ders. Bielefeld 2014, S. 11–20, hier S. 15 f.

17 Florian Gödel/Christian Lamp: Realität. In: Literaturtheorie nach 2001. Hg. v. Patrick Durdel u. a. Berlin 2020, S. 109–116, hier S. 112.

> denke, Literatur müsse, wie künstlich auch immer, auf Wahrhaftigkeit abheben, auf eine ernsthafte Bemühung, der Wirklichkeit irgendwie habhaft zu werden?[18]

Die ‚ernsthaften Bemühungen' Maacks und Melles scheinen trotz der Probleme bei der Vermittlung von Depressionserfahrungen Früchte zu tragen. So beurteilt Dietmar Dath als Rezensent von Maacks Depressions-Text die kommunikative Funktion des Autofiktionalen als gelungen: „Der Mensch da ist anders, ich verstehe nicht, wie er empfindet, aber dass ich das nicht verstehe, weiß ich jetzt, als Ergebnis von Kommunikation, Sprache, Literatur."[19] Im Zuge der neuen Aufrichtigkeit von Maacks und Melles autofiktionalem Schreiben über Depression scheint es keinen Grund zu geben, den Erzählern nicht zu glauben, zumal beide psychisch erkrankten Figuren ihre eigene Wahrnehmung fortan anzweifeln und so ‚zuverlässig' ihre Unzuverlässigkeit reflektieren.

Als Strategie der Zeugenschaft tritt in beiden Texten die Datierbarkeit der Ereignisse hinzu. Maacks Text hat über weite Strecken die Form des Tagebuchs, das im Unterschied zur Autobiographie „nicht retrospektiv" verfährt und „mit seinen Eintragungen [...] von Tag zu Tag fort[schreitet]",[20] gleichwohl enthält *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* auch retrospektive Passagen (vgl. etwa WNG 63 f.). Mit konkreten Datierungen liefert Maack eine Chronik der Erkrankung, die im Zusammenhang mit den Klarnamen der Familienmitglieder die Erlebnisse der depressiven Maack-Figur beglaubigt: „Im Frühling zweitausendsiebzehn beende ich meine wöchentlichen Stunden bei der Ärztin. Check. Zwei Monate später beginne ich damit, meine Medikamente auszuschleichen. Check." (WNG 87)

Die Welt im Rücken kann im engeren Sinne als Depressions-Memoire bezeichnet werden. Im Gegensatz zur Autobiographie, von Philippe Lejeune definiert als „*Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbe-*

---

18 Melle: Der gerade Satz, S. 4 f.

19 Dietmar Dath: Wertvoller als Lebenshilfe. Benjamin Maack erzählt in „Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein" von einer Depression. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.03.2020, S. 10.

20 Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie [2000]. Stuttgart/Weimar ^{2}2005, S. 6. Frank Zipfel bemerkt, dass letztlich auch Tagebuch-Einträge als retrospektiv zu erachten sind, da „für alle Narration der Grundsatz der Erzähllogik gilt: erst erleben, dann erzählen." (F. Z.: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u. Simone Winko. Berlin 2009, S. 285–314, hier S. 287).

sondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“,[21] verfahren Memoiren retrospektiv, beschreiben aber nicht die Geschichte einer Persönlichkeit. Nach Martina Wagner-Egelhaaf enthalten sie „Gedanken, Erinnerungen und Beobachtung meist einer Figur des öffentlichen Lebens zu ihrer Zeit, Begegnungen mit anderen Persönlichkeiten“ [22] Dies erscheint in Bezug auf *Die Welt im Rücken* zutreffend, da retrospektiv weniger die ‚Geschichte der Persönlichkeit‘, sondern dezidiert die depressive bzw. bipolare Störung fokussiert und die Melle-Persona als öffentliche Figur eines manisch-depressiven Autors in der Gesellschaft gezeigt wird. Dabei finden sich auch Jahreszahlen und datierbare Zyklen bestehend aus Manie, Depression und Remission. Sogar Tagebuchaufzeichnungen werden in den Text montiert, deren wirrer Inhalt als Schreiben ‚aus der Manie heraus‘ formal davon begleitet wird, dass vom Block- in den Flattersatz gewechselt wird (WR 27–32).[23] Die beglaubigende Datierung wird wiederum unterlaufen, wenn sich bei Melle eine poetologisch zu lesende Passage findet, in der sich der Ich-Erzähler selbst als „Gestalt aus Gerüchten und Geschichten“ beschreibt:

> Ich bin zu einer Gestalt aus Gerüchten und Geschichten geworden. Jeder weiß etwas. Sie haben es mitbekommen, sie geben wahre oder falsche Details weiter, und wer noch nichts gehört hat, dem wird es hinter vorgehaltener Hand kurz nachgereicht. In meine Bücher ist es unauslöslich eingesickert. Sie handeln von nichts anderem und versuchen doch, es dialektisch zu verhüllen. So geht es aber nicht weiter. Die Fiktion muss pausieren (und wirkt hinterrücks natürlich fort). (WR 17)

Eine autofiktionale Figur ließe sich als eine ebensolche ‚Gestalt aus Gerüchten und Geschichten‘ fassen, zugleich zeigt die Passage den Autor Melle als (berüchtigte) Figur des öffentlichen Lebens. Was hier nicht genau benannt wird („es“), meint die wirren Aktionen des paranoiden Manikers.

21 Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt [1975]. In: ders.: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1994, S. 13–50, hier S. 14.

22 Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 6.

23 Die Form des Tagebuchs ähnelt in der Notation der Uhrzeiten am Anfang der Einträge dem auch auf S. 28 erwähnten *Abfall für alle* (1999) von Rainald Goetz.

3 Der Depressive als autofiktional-intertextuelle Medien-Persona

Es wurde argumentiert, dass es sich weder bei *Die Welt im Rücken* noch bei *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* um „radikale[] Varianten der Autofiktion“[24] handelt, dass gleichwohl Merkmale des Autofiktionalen vorhanden sind. Diese zielen offenbar nicht darauf ab, die Grenze zwischen Person und Figur spielerisch verschwimmen zu lassen, sondern die Depressionserfahrung, wie es im Duktus der Autoren heißt, „ehrlich“[25] und „wahrhaftig“[26] zu vermitteln.

Wagner-Egelhaaf weist darauf hin, dass das Changieren zwischen Fakt und Fiktion als Grundvoraussetzung autobiographischen Schreibens unter den Bedingungen des *linguistic turn* gelten kann:

> Autofiktion – das heißt: sich nicht mehr an der Grenze abarbeiten müssen, die vermeintlich zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung besteht. Wir wissen, dass es die Sprache ist, die unsere Wirklichkeit konstituiert. Aus diesem Wissen resultiert die Lizenz, (s)ein Leben (oder auch nur Teile daraus) zum Roman zu machen und – bei Bedarf – das Bild eines Lebens daraus zu gewinnen.[27]

Hinzu kommt, dass sich Maack und Melle, ob als Autoren oder als literarische Figuren, literaturwissenschaftlich ausschließlich als medial vermittelte Figuren beobachten lassen.[28] Moritz Baßler prägt im Kontext von Autorschaft unter den allgegenwärtigen Bedingungen der Popkultur den Begriff der „Medien-Persona[]“ und nennt als Beispiel den „späte[n] Heiner Müller (mit Hornbrille, Lederjacke, Zigarre und Whiskyglas)“. Eine solche Persona lasse sich „nicht mehr [als] Instanz hinter […] dem Text begreifen, sondern wird selber lesbar als Text“.[29] Auch in diesem Sinne können die von Maack und Melle entworfenen

---

24 Kreknin: Autofiktion, S. 201.
25 Maack/Heimann: Interview.
26 Melle: Der gerade Satz, S. 9, passim.
27 Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. Hg. v. Ulrich Breuer u. Beatrice Sandberg. München 2006, S. 353–368, hier S. 368.
28 Vgl. Kreknin: Autofiktion, S. 205.
29 Moritz Baßler: Mythos Intention. Zur Naturalisierung von Textbefunden. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft. Hg. v. Matthias Schaffrick u. Marcus Willand. Berlin/Boston 2014, S. 151–168, hier S. 165. Wohlgemerkt geht es Baßler nicht darum, Müllers Werk als Pop oder ihn

Figuren als autofiktional bezeichnet werden: Wir kennen nur die medial vermittelten Inszenierungen, durch die sich die autofiktionalen Personae Maack/Melle gerade auch außerhalb der Literatur konstituieren: „Das Konzept der Autofiktion kann beschreiben, wie sich die Autor/innen nicht nur in ihren eigenen Texten herstellen, sondern auch wie ihre Webseiten, Blogs und Social-Media-Profile, ihre Zeitungsinterviews und Fernsehauftritte daran beteiligt sind, sie als öffentliche Figuren zwischen Literatur und Alltagswirklichkeit zu formen.“[30]

Es lässt sich belegen, dass Benjamin Maack in seinen Auftritten zur Konstitution einer depressiven Persona beiträgt. In mehreren Interviews, die in die Zeit des Corona-Lockdowns fallen und somit von zuhause aus absolviert werden, sieht man Maack in einer dunklen Kellerwerkstatt. Im Video-Interview fragt Volker Weidermann im Scherz, ob es sich um einen unterirdischen Bunker handle, woraufhin Maack aufklärt, dass dies seine Werkstatt sei, die er auch als Ort zum Schreiben nutze.[31] Ein solcher Arbeitsplatz, der im besagten Video-Chat einen geradezu ‚unliterarischen‘ Kontrast zum Bücherwand-Hintergrund des *Spiegel*-Literaturkritikers bildet, impliziert die harte *Arbeit* des Schriftstellers, zugleich entspricht der Interviewort auch dem trostlosen Zustand des Ich-Erzählers wie auch der klaustrophobischen Atmosphäre des Psychiatrie-Settings in seinem Text (Abb. 1). Maacks Arbeitsplatz kommt auch gleichsam metaleptisch im literarischen Text vor: „Ich tippe diesen Text und plötzlich hockt Wolf vor meinem Kellerfenster, und ich winke und lächle.“ (WNG 308) Im April 2021 nahm Maack zudem an einer Online-Diskussionsrunde mit den Autorinnen Jana Seelig und Katrin Weßling sowie dem *taz*-Redakteur Jens Uthoff zum Thema „Schreiben über die eigene Psyche“ teil. Als metaleptische Steigerung des Keller-Interviews meldete sich Maack nun per Videochat direkt aus der psychiatrischen Klinik. Das Setting wurde von der Gesprächsrunde sogleich thematisiert, unter anderem ging es in dem Gespräch um die gelbe (beruhigende) Wandfarbe und das ebenso beruhigende Monet-Seerosenbild im Hintergrund.[32]

---

als Pop-Autor zu bezeichnen, sondern um die Rezeption der Müller’schen Autorinszenierungen als Medien-Persona.

30 Kreknin: Autofiktion, S. 202.

31 Volker Weidermann: Im Lockdown unter Depressionen. Eine Videoschalte aus dem Homeoffice von Volker Weidermann [Interview mit Benjamin Maack]. 30.03.2020. https://www.spiegel.de/kultur/literatur/benjamin-maack-mit-depressionen-im-lockdown-a-f025878f-b20e-4afe-9d39-543a3464eaf6 (Letzter Zugriff: 22.08.2022).

32 Literaturforum im Brecht-Haus: Schreiben über die eigene Psyche. Mit Benjamin Maack, Jana Seelig und Kathrin Weßling. 28.04.2021. https://www.youtube.com/watch?v=FzprD0Y1RAQ (Letzter Zugriff: 22.08.2022).

Auch im literarischen Text dient das Setting der psychiatrischen Klinik einer weiteren autofiktionalen Autorinszenierung: In der stationären Therapie beschäftigt sich die Maack-Figur mit Sticken und wählt als Motiv Britney-Spears:

> Ich sticke Britney Spears. Ich habe so was noch nie gemacht. Für jeden Stich, der einigermaßen gelingt, muss ich zwei wieder auftrennen. Aber das macht gar nichts. Ich mag das. Dass falsch kaum schlimmer ist als richtig, beruhigt mich. Sticken ist eine Zeitmaschine. Ich fange an und schaue hoch, schaue auf die Uhr, und es sind zwei Stunden vergangen. (WNG 104)

Das Klein-Klein des Stickens und die deprimierende Atmosphäre der „Kreativwerkstatt" (WNG 73) stehen im Gegensatz zum Motiv des glamourösen Megastars Britney, der allerdings selbst mit psychischen Problemen zu kämpfen hatte und insofern nicht nur als Fremdkörper im Psychiatrie-Setting gelten kann. Die Tatsache, dass der Ich-Erzähler am Sticken Gefallen findet, korrespondiert mit seinem erklärten Therapieziel: „Und dann könnte ich hier rausgehen und irgendwo funktionieren. Irgendwie. Bevor sie mich hier rauswerfen." (WNG 61) Beim Sticken kann der Ich-Erzähler in Ruhe ‚funktionieren', es verschafft ihm Linderung von dem quälenden Gedanken, nicht krank genug für einen stationären Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik zu sein. Das Sticken wie auch der Wunsch, ‚irgendwie zu funktionieren' zeigen das depressive Denken des Ich-Erzählers in Abgrenzung zu Autorinszenierungen eines früheren, scheinbar ‚gesunden' und in Sachen Popkultur bewanderten Benjamin Maack, der einen Gedichtband mit dem Titel *Du bist es nicht, Coca Cola ist es* (2004) veröffentlicht hat und mit dem Musiker Bernd Begemann als Urheber des Film-Podcasts *Ohrensessel* in Erscheinung trat.[33] Nun beim Sticken der Pop-Ikone angekommen zu sein und zu behaupten, „Ich mag das" (WNG 104), kommt einem „Kleinheitswahn"[34] des depressiven Pop-Experten Maack gleich. Der Ich-Erzähler resümiert denn auch, die gestickte Britney sei „so nutzlos wie ich" (WNG 104). Im Kontext des Autofiktionalen sei bemerkt, dass das Foto eines gestickten Britney-Kissens (Abb. 2) auf der Hörspiel-Website des NDR abgebildet ist und als ‚Beleg' der Identität von Person und Figur dient.[35] Schon im literarischen

---

33 Vgl. https://bernd-begemann.de/2006/02/07/ohrensessel-die-gemuetliche-filmlounge-mit-bernd-begemann-3/ (Letzter Zugriff: 22.08.2022).

34 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie [1917]. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M. 1975. S. 197–212, hier S. 200.

35 Die Bildunterschrift lautet: „In der Therapie lernt Benjamin Maack zu sticken. Dort entsteht, u. a., das Britney Spears-Stickereimotiv für ein Kissen". https://www.ndr.de/

Text macht der Ich-Erzähler beim Sticken und gleichzeitigen Hören des Soundtracks von *Ziemlich beste Freunde*, der selbst auf eine Krankengeschichte (Querschnittslähmung) verweist, auf Folgendes aufmerksam: „Jetzt mit dem Soundtrack fühlen Britney und ich uns an wie eine ein bisschen zu offensichtliche Inszenierung. […] Als wären wir hier nur gefangen, damit noch ein emotionaler Moment, noch eine liebenswerte Pointe passiert.“ (WNG 73) Die kuriose Mischung aus Hochglanz-Pop-Welt und Beschäftigungstherapie wird vom Ich-Erzähler reflektiert und ließe sich in Verbindung mit dem Foto des Kissens tatsächlich als autofiktionale Pointe an der Schnittstelle von Depression und Pop lesen. Dabei wird die Beschäftigungstherapie des depressiven Pop-Experten, der in gesundem Zustand unterfordert sein dürfte, noch darin fortgesetzt, dass der Ich-Erzähler zu den zitierten Versen der Britney-Ballade *Everytime* („Every time I try to fly I fall / Without my wings / I feel so small / I guess I need you, baby“) eine deutsche Übersetzung liefert. Die Britney-Episode zeigt, dass die Konstitution einer depressiven Persona nicht nur im Grenzbereich von Fakt und Fiktion, sondern auch im Verweis auf bestimmte Intertexte erfolgt. Diese tragen dazu bei, dass die von Baßler benannte Medien-Persona „eine spezifische Diskurskonstellation, eine Systemstelle im medialen Feld [codiert]“.[36]

Die intertextuellen Verweise von *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* und *Die Welt im Rücken* sind teilweise selbst im Bereich des Autofiktionalen angesiedelt. So findet sich bei Maack und Melle ein Bezug auf die depressive Persona David Foster Wallace.[37] Insbesondere Maacks Bericht erinnert an den Duktus von Wallaces Erzählung *The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing* (1984), denn in beiden Texten wird ein desolater Zustand in abgeklärter Weise beschrieben. Auch die Hauptfiguren ähneln sich hinsichtlich ihres Reüssierens im beruflichen und akademischen Kontext, ein Erfolg, der sich mit psychischen Krisen abwechselt. In beiden Texten kommt es ferner in ähnlichem Wortlaut zu Personifikationen der Depression: „[I]ch weiß, dass an irgendeiner Ecke *der schlimme Moment* wartet, dass irgendwo ein mies bezahlter Typ im Zombiekostüm steht, der mich plötzlich packt“ (WNG 31, Herv. T. H.). In Wallaces Erzählung geht der Ich-Erzähler mit seiner Depression auf

ndrkultur/sendungen/hoerspiel/Hoerspiel-Wenn-das-noch-geht,sendung1008966.html (Letzter Zugriff: 01.09.2022).

36 Baßler: Mythos Intention, S. 165.

37 Vgl. Melle: Der gerade Satz, S. 5–7.

Reisen: „In December *the Bad Thing* and I boarded a bus to go from Rhode Island to New Hampshire for the holiday season."[38]

Die Abgeklärtheit beim Schreiben über Depression zeigt sich insbesondere, wenn auf nüchterne Weise existenzielle Isolationserfahrungen dargestellt werden, die den jeweiligen Ich-Erzähler als von der ‚eigentlichen' Welt abgeschottet beschreiben. Das Erzähler-Ich bei Maack stellt unter Antidepressiva fest, dass „ich ein paar Dinge, die das Menschsein ausmachen, grad nicht mehr mitfühlen kann. Dass ein paar Verbindungen zwischen mir und der Welt gekappt sind." (WNG 241) Auch sieht der Ich-Erzähler die Welt mit einer „Nanoversiegelung" überzogen, die „mich an dieser so sauberen, schönen, richtigen, die mich an der Welt all der Menschen, die so sauber, schön und richtig sind, abperlen lässt". Die Welt sei für den Ich-Erzähler nur „Oberfläche einer Welt", die sich „für mich nicht wie eine Welt anfühlt und die sich niemals öffnen wird", er fühle sich „hier irgendwo verkantet, abgeschottet und ferngehalten" (WNG 194).

Bei Wallace wird das depressive Bewusstsein wiederum unter Einfluss von Antidepressiva dahingehend beschrieben, dass sich der Erzähler auf einem anderen Planeten isoliert verortet:

> I've been on antidepressants for, what, about a year now, and I suppose I feel as if I'm pretty qualified to tell what they're like. They're fine, really, but they're fine in the same way that, say, living on another planet that was warm and comfortable and had food and fresh water would be fine: it would be fine, but it wouldn't be good old Earth, obviously. I haven't been on Earth now for almost a year, because I wasn't doing very well on Earth. I've been doing somewhat better here where I am now, on the planet Trillaphon, which I suppose is good news for everyone involved.[39]

Hier wird die Nüchternheit der Beschreibung durch einen kolloquialen Gestus (‚They're fine, really') und Untertreibung (‚I wasn't doing very well') realisiert. Bei Maack heißt es über den Psychopharmaka-Konsum ähnlich abgeklärt, dieser sei „[s]chon bedrohlich und scheiße, aber irgendwie auch ein interessantes Experiment." (WNG 18) Wenn der Ich-Erzähler bemerkt, die Namen der Antidepressiva Venlafaxin und Paroxetin seien „Namen wie Science-Fiction-Planeten" (WNG 117) wird der gravitätische Umgang mit der Krankheit vermieden und in ein intertextuelles Spiel mit Wallace' Text überführt.[40]

---

38 David Foster Wallace: The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing. In: The Amherst Review. Volume XII (1984). S. 26–33, hier S. 30, Herv. T. H.

39 Ebd., S. 26.

40 Zur Ästhetisierung von Depression und Melancholie in Verbindung mit Himmelskörpern vgl. Till Huber/Immanuel Nover: Von der Erschöpfung zur Depression. Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven anhand von Lars von Triers *Melancholia*. In: Erschöpfungsgeschich-

Auch an anderer Stelle kommt eine ‚Ästhetik der Antidepressiva' zur Sprache, die autofiktional und intertextuell realisiert wird. Maacks Erzähler spricht von „[z]wei weinrote[n] Rettungsbojen am Morgen", hinzu kommen „ein kleiner, kalter Vollmond, der mich ins Bett bringt" und „zwei längliche, weiße Pillen, eine morgens, eine abends, zweimal zwei Parallelen, dich sich an ihren Enden in einem Halbkreis schließen." (WNG 227) Nachdem Maacks Erzähler-Ich in seiner initialen Krise einen „Tunnel unter dem Fluss" (WNG 7) passiert, der an den Hamburger Elbtunnel erinnert, spricht er in maritimer Metaphorik (wie schon im Fall der ‚Rettungsboje') von seinem Gehirn als „Hafen". Die Ästhetik des Depressiven wird somit in Bezug auf den realweltlichen Wohnort des Autors entfaltet: „[D]ie Tabletten laufen ein und laufen aus und importieren Stabilität und Nebenwirkungen und nehmen wahllos Gefühle mit aufs Meer, wo sie Schiffbruch erleiden, um bald darauf halbtot angespült zu werden." (WNG 227) Ebenfalls mit maritimer Anmutung beschreibt der Ich-Erzähler in *Die Welt im Rücken* die äußere Form des Beruhigungsmittels Tavor: „Ich hatte die Tabletten genommen, große, brotförmige Schiffe und kleine, blaue Münzen." (WR 118) Tavor wiederum findet auch bei Maack mehrfach Erwähnung (vgl. WNG 118, 175, 201), und es scheint, als hätten die bei Melle so bezeichneten ‚blauen Münzen' auch ihren Weg auf das Cover von *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* gefunden (Abb. 3), das mit seinem weißen Hintergrund insgesamt medizinisch anmutet und dessen ‚harte' serifenlose, leicht abblätternde Versalien als typographisches Pendant zur gnadenlosen Selbstverurteilung des Ich-Erzählers bzw. dessen Ich-Zerfall gelesen werden können. Neben dem Bezug auf *Die Welt im Rücken* finden sich weitere Passagen, in denen die Medikamente im Modus der Intertextualität verhandelt werden:

> Die Wirkung von Lithium ist keine Ahnung und irgendwas mit, dass man sich nicht mehr umbringen will. Außerdem haben Nirvana einen Song so genannt. Das macht Lithium zum Rockstar unter den Psychopharmaka. Wenn du Lithium sagst, denken alle so, Whoa! Super! Ist das nicht das geile Zeug, das auch Kurt Cobain nicht geholfen hat?! (WNG 228)

---

ten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Jan Gerstner u. Julian Osthues. Paderborn 2020, S. 189–207, hier S. 198 f.

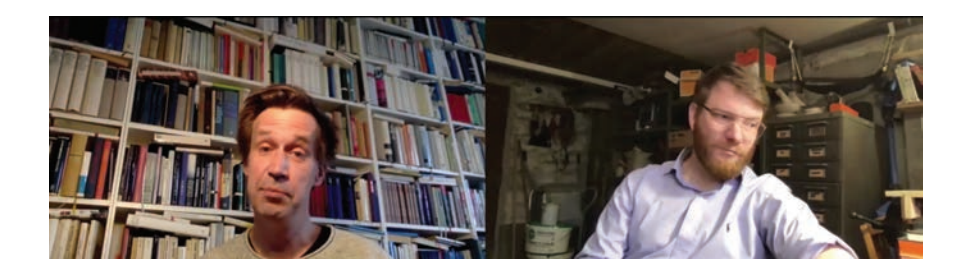


Abb. 1: Benjamin Maack gibt Interviews aus seiner Werkstatt. Im Video-Chat mit Volker Weidermann (*Der Spiegel*): „Im Lockdown unter Depressionen", 30.03.2020.

Abb. 2: Foto des Britney-Kissens, vom Autor zur Verfügung gestellt (Foto: Benjamin Maack).



Abb. 3: Cover von Maacks *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein*. © Suhrkamp Verlag.

Wie bei Maack und Wallace wird auch in Melles *Die Welt im Rücken* die Erfahrung der Isolation thematisiert und mit einem intertextuellen Verweis auf David Lynch literarisch umgesetzt. Die Distanz zur Welt kommt hier durch das Bild des Depressiven als unbelebtes Ding zustande, das sich als abgetrennt von der ‚Klasse der Menschen‘ erachtet:

> Ich sitze da und bin ein Gegenstand. Ich gehöre nicht mehr zur Klasse der Menschen, sondern zu der der unbelebten Gegenstände, Dinge, Objekte: seelenlos und tot. Die Menschen um mich herum sind, obwohl ich es besser weiß, ebenfalls nur noch unbelebte Gegenstände. Ihre Worte […] erreichen mich kaum. Ich weiß, es ist nicht so, aber ich kann es nicht anders fühlen. Ich bin aus Holz, aus Stahl, aus Plastik, meine Adern sind Kabel. Ich kann nichts mehr spüren außer Trauer. Das Universum, in dem ich sitze, ist winzig und regungslos kalt. […] Die Lüftungsanlage summt wie in einem Film von David Lynch, ein gefühlloses, leeres Hintergrundrauschen. Ich gehe auf Toilette, die Lüftung schaltet sich an und kündet von nichts. Ich höre sie immer, sie ist wie ein zwanghafter Spottreflex, der keinen Gegenstand hat. (WR 114)

Insgesamt handelt es sich bei *Die Welt im Rücken* um den am stärksten intertextuell verdichteten Text der hier behandelten Depressionsnarrative, was bisweilen einen lustigen, anti-gravitätischen Effekt zur Folge hat: „Der erste Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik ist meist traumatisch. […] Hier hilft kein Foucault, kein Durchbuchstabieren der diskursiven bis handfesten Machtverhältnisse und Ausschlussmechanismen“ (WR 32).

Zudem zeigt Melle, dass die Attraktionskultur des Pop nicht unbedingt ein Fremdkörper in der Darstellung psychischer Erkrankung sein muss und in *Die Welt im Rücken* vielfach als Materialgrundlage dient. War es bei Maack Britney Spears, die einen ‚Auftritt‘ in der Psychiatrie hat, so berichtet das manische Ich bei Melle von der Zeit „[a]ls ich Sex mit Madonna hatte“ (WR 11); der Ich-Erzähler trifft in seinen Wahnvorstellungen weitere Pop-Diven wie Björk (WR 11) und Courtney Love (WR 12) und wird von MCA (Beastie Boys) und Werner Herzog verfolgt (WR 13). Der durch seine Krankheit unzuverlässig gewordene Erzähler berichtet von mal mehr, mal weniger glaubwürdigen Begegnungen mit diversen Persönlichkeiten aus der (Pop-)Kultur. So lässt sich das Zusammentreffen mit Pablo Picasso im Berliner Club Berghain leicht als Wahnvorstellung erkennen, die auch als solche vom Ich-Erzähler reflektiert wird: „Dann sah ich Picasso und wurde fuchsteufelswild. Man muss sich vor Augen führen, wie irre jemand sein muss, wenn er sich einbildet, den maßgeblichen, längst verstorbenen Künstler des vorigen Jahrhunderts als mitteljungen Mann in einem Berliner Technoclub zu erblicken.“ (WR 271) Plausibler erscheinen die Begegnungen mit anderen Pop-Personae wie Christoph Schlingensief (WR 232) und Christian Kracht (WR 99 f.). Das Erzähler-Ich benennt seine „Fixiertheit auf Berühmte und Prominente, die auch schon in meinen gesunden Zeiten über das gewöhnliche Maß hinausgeht. Eine seltsame Eitelkeit spricht daraus, eine Sehnsucht nach Zugehörigkeit und Größe.“ (WR 272 f.) Der Diskurs des Ich-Erzählers ist geprägt von der ständigen Erwähnung solcher Celebrities. Aus dem Bereich der Literatur-, Pop-, Film- und Theaterszene kommen ca. 100 verschiedene Namen des

öffentlichen Lebens (u. a. auch als Figuren) vor – von Theodor W. Adorno bis Juli Zeh.

Das Eintreten der depressiven Phase zeigt sich dadurch, dass die Fixierung auf Pop-Celebrities wie auch das besessene Schreiben und Lesen ausbleibt: „Ich weiß nichts mehr anzufangen mit nichts, nicht mit den Liedern, nicht mit den Büchern, nicht mit den Filmen.“ (WR 117) Im Abklingen der Depression gelingt es dem Ich-Erzähler dagegen, ebendiese Dinge wieder lustvoll zu besetzten: „Die Medikamente ließ ich irgendwann weg und setzte stattdessen auf die heilende Wirkung von Bier, Lektüre und Musik. Ich spürte mich wieder.“ (WR 130) Mit seinem Freund Aljoscha begibt sich der Ich-Erzähler wieder „auf die Jagd [...] nach irgendeiner Form von flüchtigem Glück, ob in der Kunst, im Kino, im Gespräch oder in der Musik.“ (WR 130) Es ist bezeichnend, dass der 1975, im Geburtsjahr des Autors Melle veröffentlichte ABBA-Song *Fernando*, ein „flaches, plüschiges Popversprechen“, die Melle-Figur in letzter Sekunde bewegt, nicht Selbstmord zu begehen, denn die „Möglichkeit von Glück“, eines „harmonischen Zusammenlebens“ hatte sich „im letzten Moment ins sterbende Bewusstsein geschoben durch einen Song, den ich nicht mochte“ (WR 201). Die Depression des Ich-Erzählers wird auf diese Weise umfassend intertextuell und mit Bezug auf Pop literarisch realisiert – und zwar mit einem hohen Grad an alltagsweltlicher Referentialität, handelt es sich doch bei den genannten Pop-Celebrities vielfach um Personen, die im Berlin der Jahre 1999–2016 als Setting von *Die Welt im Rücken* und Alltagswelt des Autors Melle, präsent waren.

4 Inszenierungen der Kleinheit

„I feel so small“ – das oben erwähnte Britney-Zitat zeigt an, dass die Depressionserfahrung in den untersuchten Texten einer Kleinheits- und Selbsterniedrigungsphantasie gleichkommt. Es soll abschließend gezeigt werden, dass dieser Komplex wiederum mit autofiktionalen Mitteln umgesetzt wird.

In *Die Welt im Rücken* wird Depression vor allem als Zustand *nach der Manie* konstruiert. Dabei nimmt die Darstellung der manischen Phasen auf Ebene des *discours* wesentlich mehr Raum ein als die Depression und die Remission. Depression bleibt dabei stets schamhaft auf die manischen Phasen bezogen:

> Ich verschwinde stündlich in dieser Schande. Augenblicke schwappen hoch, morbide Gedankenstränge, Fehlgedanken, Fehlsysteme. Vor allem immer wieder Momente, Situationen und Aktionen voller Abnormitäten und Lächerlichkeiten. Das war alles ich? Flashbacks, Augenschließen, Schamwellen. Ich kann mich nicht einmal davon distanzieren,

> kann das eigene Verhalten nicht „bizarr“ oder „absurd“ nennen, ich kann es nicht objektivieren oder von mir fernhalten, so schwach bin ich. (WR 115)

Vielfach liefern die Aussagen der Ich-Erzähler bei Maack und Melle eine Veranschaulichung von Freuds Merkmalskatalog des Depressiven: „Der Kranke schildert uns sein Ich als nichtswürdig, leistungsunfähig und moralisch verwerflich, er macht sich Vorwürfe, beschimpft sich und erwartet Ausstoßung und Strafe. Er erniedrigt sich vor jedem anderen, bedauert die Seinigen, daß er an seine so unwürdige Person gebunden sei.“[41] Auch Maacks Ich-Erzähler bemitleidet Personen, die mit ihm zu tun haben: „Allein die Vorstellung, von anderen angesehen zu werden, lässt Panik in mir aufsteigen. Unmöglich, dass die nicht erkennen, wie wenig und falsch, wie widerlich ich bin.“ (WNG 36). Zudem zieht der Ich-Erzähler allen Ernstes in Betracht, dass er ein „Simulant“ (WNG 18) sein könnte (wie auch schon im Titel angedeutet wird):

> Lässt deine Familie im Stich, machst es dir mit einem leckeren Eis gemütlich, versteckst dich im Krankenhaus vor deinem Leben, vor deiner Verantwortung als Vater, vor deiner Verantwortung Friederike und deinen Kollegen gegenüber und feierst deine Wehwehchen mit einem leckeren Eis. Einer wie du sollte gar nicht hier sein dürfen, und wenn du schon mal drüber nachgedacht hättest, dich hier ein bisschen anzustrengen, wärst du längst nicht mehr hier. Aber was sollte ein Waschlappen wie du da draußen schon machen. Bleib halt hier, verkriech dich weiter mit deiner peinlichen, kleinen Traurigkeit und bemitleide dich selbst. Typen wie du bringen mich zum Kotzen. (WNG 30).

Die Selbstverurteilungen des Ich-Erzählers stehen im krassen Kontrast zu seinem beruflichen Erfolg (vgl. WNG 324) und zu denjenigen Passagen, in denen die Figur trotz der Erkrankung als Vater präsent ist und in einfühlsamer und humorvoller Weise auf seine Kinder zugeht (vgl. etwa WNG 19 f., 308). Im Zuge der Selbstverkleinerung interveniert der Ich-Erzähler gar gegen den Status als autofiktionale Persona und will als solche nicht im Text sichtbar werden:

> Nicht deinen Namen hinschreiben, Idiot. Keine Fingerabdrücke hinterlassen, Idiot. Wenn du es klug anstellst, hat das hier nichts mit dir zu tun. Wenn du es vernünftig machst, ist das hier ein Jedermannstext. Und ein Jedermannstext ist ein Niemandstext. (WNG 154)

Die Selbstverurteilungen des Erzählers lassen sich auch in den außerliterarischen Autorinszenierungen Maacks finden. Die literarische Figur Maack berichtet, dass der real existierende Literaturwissenschaftler Hansgeorg Schmidt-Bergmann ihm die folgende Frage in seiner Funktion als Vorsitzender der Stif-

---

41 Freud: Trauer und Melancholie, S. 200.

tung des Hermann-Hesse-Literaturpreises gestellt habe: „‚Sagen Sie, Herr Maack, schreiben Sie eigentlich noch?'" (WNG 323). Schmidt-Bergmann soll die Frage gestellt haben, als er Maack in einem Telefonat darüber informierte, dass er den Hesse-Förderpreis 2016 gewonnen habe (letzteres entspricht den realweltlichen Tatsachen). Die Frage fungiert als Trigger hinsichtlich des Leistungsethos der Maack-Persona, deren Antwort einer Rechtfertigung gleichkommt. Die letzte Veröffentlichung des Autors liegt zum Zeitpunkt des Anrufs vier Jahre zurück (der Erzählband *Monster* erschien 2012), und auch der Preisträger selbst bemerkt, es sei mithin „[n]icht unberechtigt, mal nachzuhorchen, ob jemand, den man für seine schriftstellerische Tätigkeit auszeichnet, auch wirklich noch Schriftsteller ist" (WNG 323). Die Frage bringt das Schriftsteller-Ich in Verlegenheit, es handle sich um „die vielleicht schwierigste Frage, die man mir im Moment stellen kann." (WNG 323)

Im Kontext des Autofiktionalen ist bemerkenswert, dass diese Episode in zwei verschiedenen Modi erzählt wird: Zunächst außerhalb des literarischen Werks in Maacks Dankesrede bei der Preisverleihung in Karlsruhe, die sich seit 2016 als Videomitschnitt mehrere Jahre lang, auch nach der Veröffentlichung von *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein*, auf der Website und dem You-Tube-Kanal des mairisch Verlags abrufen ließ und nun bei YouTube als „privat" geführt wird.[42] Ebendiese Dankesrede wird mehrmals zum Gegenstand von *Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein* und findet sich am Ende des Bandes nahezu wörtlich abgedruckt (WNG 323–330). In der Rede erzählt Maack in Kurzform von einer Krise, die ihn als erfolgreicher Journalist, Schriftsteller und Familienvater im Zuge einer schweren depressiven Episode in die Psychiatrie und von dort aus durch eine lebensbedrohliche Kopfverletzung, die er sich bei der „Volleyballtherapie" (WNG 326) zuzog, in die Intensivstation führte. Die Rede erscheint zunächst redundant, da etwa die ‚Volleyball-Episode' schon zuvor erzählt wird (vgl. WNG 91 f.), vor allem aber erhält sie dadurch eine metaleptische Anmutung, dass der Mitschnitt des realweltlichen Ereignisses ‚unliterarisiert' zum Abgleich via YouTube vorliegt bzw. vorlag. Im literarischen Text beschimpft das depressive Ich den Autor Maack, der auf der Bühne steht und sich in Remission befindet:

> Manchmal denke ich an den Benjamin aus Karlsruhe, den Glückspilz von der Preisverleihung. Wie er auf dem Podest steht und seine Rede aufsagt. Auf so eine niedliche Art aufgeregt und unsicher. Auf so eine widerliche Art gesundet. Auf so eine fernsehdokumäßige Art der Held seiner eigenen Geschichte, der Bezwinger seiner Krankheit. Kotz. (WNG 266)

---

42 https://www.mairisch.de/2016/12/01/schreiben-sie-noch-herr-maack-benjamin-maacks-dankesrede-zum-hermann-hesse-literaturförderpreis/ (Letzter Zugriff: 23.08.2022).

Im Sinne einer ‚Innenansicht der Depression' wird hier das medial vermittelte Bild des glücklichen Preisträgers im ‚Außen' abgewertet. Die autofiktionale Maack-Persona bewegt sich so durch verschiedene mediale Kanäle und fiktionale Modi. Es fällt auf, dass sich der Ich-Erzähler im Zuge des Modus-Wechsels zum Objekt, zum ‚Fall' macht, was noch dadurch verstärkt wird, dass er im folgenden Zitat in der dritten Person von sich spricht:

> Nach der Rede in Karlsruhe haben ihm Leute gratuliert für seinen Mut, so offen mit diesem Thema umzugehen. Ja, die Menschen lieben Geschichten mit Happy End. Aber wenn man sein Happy End unterwegs verloren hat und die Geschichte auch, wenn man ganz verloren ist, dann – Ja, dann hat man diesen beschissenen Benjamin, der erst so schlau über Depression redet und jetzt nicht kommt und hilft. (WNG 296)

Maacks literarischer Text liefert in seiner ‚Innenansicht' einen Kommentar zur medialen inszenierten Autorfigur. Ähnlich wird verfahren, wenn der Ich-Erzähler den realweltlichen *Spiegel*-Redakteur Maack angreift:

> Was soll jetzt werden, wo ich schon so lange jeden Tag hierherkomme und so tue, als wäre ich ein Redakteur, obwohl ich das längst nicht mehr bin? Wo ich jeden Tag herkomme und alle täusche und zu einer einzigen Lüge werde? Ich gehe durch das große Verlagsgebäude und denke, hier gehörst du nicht mehr hin und bald werden sie dich kriegen und was dann? Dann kommen die breitschultrigen Männer [...] und treiben mich an, meine Sachen schneller zusammenzupacken, und führen mich aus dem Gebäude. [...] Und die Kollegen schauen, schütteln die Köpfe und schenken sich selbst ein Lächeln, weil sie gewusst haben, dass es nur eine Frage der Zeit ist. Jetzt haben sie ihn, den Möchtegernredakteur. (WNG 48)

In Variation zu dieser Selbstverurteilung ist zudem die Rede vom „Möchtegerndepressive[n]" (WNG 66). Ferner lässt der Ich-Erzähler anklingen, dass sein Text von einem Möchtegernschriftsteller verfasst wurde: „Die Sätze, die ich schreibe, halten immer weniger zusammen. Sie fühlen sich nicht mehr nach Texten an. Nur nach Reihen von Wörtern, die so tun, als wären sie etwas." (WNG 37)

Auch in Melles Text findet sich eine Passage, die beim Ich-Erzähler Scham über einen in der Vergangenheit liegenden TV-Auftritt auslöst. Bei seiner Lesung im Rahmen des Ingeborg-Bachmann-Preises fügte Melle spontan den Namen Juli in seinen Text ein – als Resultat einer Obsession mit der Schriftstellerin Juli Zeh:

> [Ich hatte mir vorgenommen], die fiktive Ebene des Textes, den ich in Klagenfurt vorlesen würde, kurz zu durchbrechen. Ich tauschte an einer Stelle den Namen der Protagonistin Bianca kurzerhand durch ein bedeutungsschweres und doch leichtes, wie ein Anstoßen mit dem Ellenbogen gemeintes „Juli" aus. [...] Wenn ich mich recht erinnere, performte ich dabei auf besonders gehemmt-wilde Weise, drückte mit einem affektierten Rucken des

> Kopfes meine krasse Entschlossenheit zu diesem Durchbruch der Wirklichkeit aus dem Fiktiven aus, welchen ich als eigentliche Leistung meiner ganzen Klagenfurt-Erfahrung ansah. Wer es mitbekommen hat, fand es gewiss merkwürdig. Verständlich war das nicht. [...] Das Video ist noch im Netz. Ansehen kann ich es mir nicht. (WR 158)[43]

Der depressive Ich-Erzähler äußert hier seine Scham über den TV-Auftritt aus der manischen Phase, den man auch als Anspielung auf Rainald Goetz' *Subito*-Schnitt von 1983 lesen kann (eine performative Geste ist die ‚eigentliche Leistung', nicht die Literatur). Es findet sich also auch hier ein „Fenster zur Wirklichkeit" (WR 158), d. h. eine ähnliche autofiktional-intertextuelle Konstellation, die wie im Fall von Maacks montierter Dankesrede eine Selbstverkleinerung des Ich-Erzählers nach sich zieht und einmal mehr ‚aus der Depression heraus erzählt'.

Literaturverzeichnis

Baßler, Moritz: Mythos Intention. Zur Naturalisierung von Textbefunden. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft. Hg. v. Matthias Schaffrick u. Marcus Willand. Berlin/Boston 2014, S. 151–168.

Brampton, Sally: Shoot the Damn Dog. A Memoir of Depression. London 2008.

Caduff, Corina/Ulrike Vedder: Schreiben über Sterben und Tod. In: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Hg. v. dens. München 2016, S. 115–124.

Dath, Dietmar: Wertvoller als Lebenshilfe. Benjamin Maack erzählt in „Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein" von einer Depression. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.03.2020, S. 10.

Fassio, Marcella: „Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern". Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre. In: Jahrbuch Literatur und Medizin 11 (2019), S. 13–41.

Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie [1917]. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewußten. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt a. M. 1975. S. 197–212.

Gödel, Florian/Christian Lamp: Realität. In: Literaturtheorie nach 2001. Hg. v. Patrick Durdel u. a. Berlin 2020, S. 109–116.

Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a. M. 1999.

Heimann, Holger: [Interview mit Benjamin Maack]. SWR2 lesenswert Magazin, 04.05.2020. https://www.swr.de/swr2/literatur/benjamin-maack-wenn-das-noch-geht-kann-es-nicht-so-schlimm-sein-100.html (Letzter Zugriff: 23.08.2022).

Herrndorf, Wolfgang: Arbeit und Struktur. Berlin 2013.

---

43 Das erwähnte Video wird auf der Website des Bachmannpreises angezeigt, lässt sich aber nicht aktivieren. http://archiv.bachmannpreis.orf.at/bachmannpreisv2/bachmannpreis/texte/stories/117920/index.html (Letzter Zugriff: 23.08.2022).

Huber, Till/Immanuel Nover: Von der Erschöpfung zur Depression. Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven anhand von Lars von Triers *Melancholia*. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Jan Gerstner u. Julian Osthues. Paderborn 2020, S. 189–207.
Kreknin, Innokentij: [Art.] Autofiktion. Problematisierungen und Forschungsfragen. In: Handbuch Literatur & Pop. Hg. v. Moritz Baßler u. Eckhard Schumacher. Berlin/Boston 2019, S. 199–213.
Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst, Berlin/Boston 2014.
Kyora, Sabine: Subjektform ‚Autor'? Einleitende Überlegungen. In: Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Hg. v. ders. Bielefeld 2014, S. 11–20.
Lehn, Isabelle: Frühlingserwachen. Frankfurt a. M. 2019.
Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt [1975]. In: ders.: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 1994, S. 13–50.
Maack, Benjamin: Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein. Berlin 2020.
Maack, Benjamin: Hörspiel. Wenn das noch geht, kann es nicht so schlimm sein. 04. März 2020. 96 Min. Regie: Iris Drögekamp. https://www.ndr.de/ndrkultur/sendungen/hoerspiel/Hoerspiel-Wenn-das-noch-geht,sendung1008966.html (Letzter Zugriff: 16.12.2022).
Maack, Benjamin: Monster. Hamburg 2012.
Maack, Benjamin: Du bist es nicht, Coca Cola ist es. Gedichte. Hamburg 2004.
Melle, Thomas: Der gerade Satz. Antrittsrede als Stadtschreiber von Bergen 2017/2018, S. 1–10. https://frankfurt.de/themen/kultur/literatur/stadtschreiber-von-bergen-enkheim/zeltreden/stadtschreiberfest-2017 (Letzter Zugriff: 22.08.2022).
Melle, Thomas: Die Welt im Rücken. Berlin ^{5}2016.
Melle, Thomas: 3000 Euro. Berlin 2014.
Melle, Thomas: Sickster. Reinbek bei Hamburg 2011.
Muhr, Caroline: Depressionen. Tagebuch einer Krankheit. Köln 1970.
Murray, Les: Killing the Black Dog. A Memoir of Depression. New York 2009.
Naef, Adrian: Nachtgängers Logik. Journal einer Odyssee. Frankfurt a. M. 2003.
Schlingensief, Christoph: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. Köln 2009.
Strunk, Heinz: Fleisch ist mein Gemüse. Eine Landjugend mit Musik. Reinbek bei Hamburg 2004.
Styron, William: Sturz in die Nacht. Die Geschichte einer Depression [1990]. Köln 1991.
Wagner, David: Leben. Reinbek bei Hamburg 2013.
Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität. Hg. v. Ulrich Breuer u. Beatrice Sandberg. München 2006, S. 353–368.
Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart/Weimar ^{2}2005.
Wallace, David Foster: The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing. In: The Amherst Review. Volume XII (1984). S. 26–33.
Weidermann, Volker: Im Lockdown unter Depressionen. Eine Videoschalte aus dem Homeoffice von Volker Weidermann [Interview mit Benjamin Maack]. 30.03.2020.

https://www.spiegel.de/kultur/literatur/benjamin-maack-mit-depressionen-im-lockdown-a-f025878f-b20e-4afe-9d39-543a3464eaf6 (Letzter Zugriff: 22.08.2022).
Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Hg. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u. Simone Winko. Berlin 2009, S. 285–314.

Narrative des Diagnostischen

Martin Butler

„Great Depression“ als Metapher

Zum gegenwartsdiagnostischen Potential der Krisenrhetorik der 1930er Jahre

1 Am Anfang: Zur Blickrichtung des Beitrags

Dass und wie das Thema „Depression“ in der Literatur aufgegriffen wird – sei es in Form einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit einem Seins- oder Gefühlszustand, der gemeinhin als vergleichsweise diffuses Krankheitsbild beschrieben wird, oder als spezifischer, eben als depressiv anmutender Modus des Erzählens –, zeigen die Artikel in diesem Band mit Blick auf ganz unterschiedliche Texte und Kontexte. Mein Beitrag geht einen anderen Weg. Er beginnt mit der Vermutung, dass gerade die in der Pathologie der Depression oftmals formulierte Uneinheitlichkeit der Symptomatik, aber auch die Vielfalt der Ursachen und therapeutischen Interventionsoptionen ein besonderes Potential bereithalten, den Begriff und die Idee des Depressiven im metaphorischen Sinne zu verwenden – als Beschreibung einer in der Regel als krankhaft wahrgenommenen überindividuellen Stimmungslage, einer Atmosphäre, eines gesellschaftlichen Zustands. Mit anderen Worten – und thesenhaft formuliert: Insbesondere da, wo der medizinische Diskurs und die in ihm und durch ihn hervorgebrachte Diagnose im Ungenauen bleiben, entstehen semantische Spielräume und Potentiale des Transfers, die im Rahmen einer figurativen Verwendung dieses Krankheitsbildes genutzt werden können.

Diesen Zusammenhang zwischen der semantischen Potenzialität und der metaphorischen Verwendung des Begriffs „Depression“ zur Problematisierung gegenwärtiger Verhältnisse (im Sinne einer ‚Diagnose der Gegenwart‘)[1] möchte der Beitrag genauer beleuchten. Dazu nimmt er beispielhaft unterschiedliche mediale Thematisierungen der sogenannten Großen Depression der 1930er Jahre in den Vereinigten Staaten in den Blick und diskutiert, wie sich in unter-

1 Vgl. zu diesem Verständnis von Gegenwartsdiagnose Thomas Alkemeyer/Nikolaus Buschmann/Thomas Etzemüller (Hg.): Gegenwartsdiagnosen: Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne. Bielefeld 2019; Martin Butler: Praktiken der Diagnostifizierung der Singer/Songwriter-Figur am Beispiel der Fremd- und Selbstinszenierung Tom Morellos. In: Alkemeyer/Buschmann/Etzemüller: Gegenwartsdiagnosen, S. 515–529.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-011

schiedlichen Darstellungen des Status Quo ein zu dieser Zeit bereits etabliertes ökonomisches Vokabular mit einer pathologisierenden Debatte über die Ursachen und die Effekte der damaligen Wirtschaftskrise vermischt. Es wird gezeigt, dass sowohl in zeitgenössischen als auch in zeitlich nachgelagerten Diskursen auf der Basis der metaphorischen Beschreibung einer Phase des Konjunkturzyklus ein *gesamtgesellschaftliches Krankheitsbild* produziert wird.

Der Beitrag spürt also der Entstehung einer bestimmten Form der Wahrnehmung einer historischen Konstellation nach – einer Wahrnehmung, die nicht selten auf ein Vokabular des Depressiven zurückgreift bzw. darin Gestalt annimmt. Dazu fragt er danach, wie, von wem und mit welchen Zielsetzungen die sich im ökonomischen Diskurs der 1930er Jahre etablierende Diagnose einer Depression in unterschiedlichen Medien aufgegriffen und zur Beschreibung einer gesamtgesellschaftliche Stimmungslage herangezogen wird.

2 ‚Economic Epidemics': Die Depression als Krankheit der Gesellschaft

Der Begriff der Depression gehört in den Wirtschaftswissenschaften zum terminologischen Repertoire der Beschreibung von Konjunkturphasen in Volkswirtschaften. Er benennt die Stagnation der wirtschaftlichen Entwicklung: Der Depression geht ein Abschwung – eine Rezession – voraus, ihr folgt ein Aufschwung, dessen Höhepunkt in der Regel als Boom bezeichnet wird.[2] Schon diese Vorstellung der wirtschaftlichen Entwicklung als zyklisches Nacheinander bestimmter Stadien sowie die zur Beschreibung dieser Stadien verwendeten Begriffe legen die Idee eines erkrankenden und wieder gesundenden Organismus nahe. Der Begriff der Depression findet also bereits in der Übertragung in die Ökonomie figurative Verwendung und ist, wie es Franco ‚Bifo' Berardi formuliert, nur einer von vielen „psychopathologischen Begriffen", mit denen

---

2 Der Begriff der Depression zur Beschreibung einer Phase des Konjunkturzyklus scheint Anfang des 20. Jahrhunderts Eingang in die wirtschaftswissenschaftliche Terminologie zu finden. Zumindest wird regelmäßig auf die Verwendung von ‚Depression' bei Douglas F. Dowd und Thorstein Veblen (*The Theory of Business Enterprise*, 1904) sowie auf das von Joseph A. Schumpeter in den 1930er Jahren ausformulierte Konjunkturmodell hingewiesen (so. z. B. bei Jürgen Pfannmöller: Kreative Volkswirtschaftslehre: Eine handlungs- und praxistheoretische Einführung in die Volkswirtschaftslehre. Wiesbaden 2018, S. 252).

wirtschaftliche Entwicklungen „gefasst“ werden. Berardi nennt neben der „*Depression*“ die „*Konjunktureuphorie*, [...], *Wirtschaftskrise*, *Hochs und Tiefs*, usw.“[3]

Zwar gibt es auch vor der Wirtschaftskrise der 1930er Jahre Tiefpunkte der US-amerikanischen Volkswirtschaft – Ende des 19. Jahrhunderts beispielsweise kommt es zu einer erheblichen Verlangsamung der ökonomischen Entwicklung verbunden mit dramatischen Konsequenzen für die gesamte Bevölkerung. Allerdings wird erst in der Beschreibung des Jahrzehnts nach dem sogenannten ‚Börsencrash‘ im Jahre 1929 der Begriff der Depression auch im öffentlichen Diskurs prominent. Das mag einerseits daran gelegen haben, dass die verheerenden Ausmaße der wirtschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Transformationen während des folgenden Jahrzehnts in der Tat beispiellos waren. Möglicherweise ist die kollektive Wahrnehmung eines Versagens der kapitalistischen Grundordnung in den 1930er Jahren aber auch vor dem Hintergrund des fulminanten wirtschaftlichen Aufschwungs der sogenannten Golden Twenties besonders deutlich ausgeprägt.

In den 1930er Jahren jedenfalls verdichtet sich in der Diagnose der Depression, von der schon längst nicht mehr nur in der Ökonomie, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen gesprochen wird, die Erfahrung eines gesamtgesellschaftlichen Fiaskos, das vorherige Ereignisse und Entwicklungen ähnlicher Art in den Schatten zu stellen vermag. Das Resümee des damaligen Präsidenten Franklin D. Roosevelt über den bisherigen Verlauf der Krise in der Inaugurationsrede zu Beginn seiner zweiten Amtszeit 1937 sei hier stellvertretend für eine zu jener Zeit sich etablierende Sprechweise über die krankende Gesellschaft zitiert, welche die zuvor bereits angesprochene Analogie zwischen konjunktureller und organischer Entwicklung (re)produziert: Roosevelt bringt die „economic epidemics“ der 1930er Jahre in direkten Zusammenhang mit den „epidemics of disease“ und stellt fest, dass für erstere bisher noch keine Therapiemöglichkeiten entwickelt werden konnten: „We would not admit“, so Roosevelt, „that we could not find a way to master economic epidemics just as, after centuries of fatalistic suffering, we had found a way to master epidemics of disease.“[4]

In der Folge verweist Roosevelt in seiner Rede auf die Ursachen dieses Zustands, der sich bisher noch nicht zum Besseren ändern ließ – nämlich auf die

---

3 Franco ‚Bifo‘ Berardi: Helden: Über Massenmord und Suizid. Übersetzt v. Kevin Vennemann. Berlin 2016, S. 72.

4 Franklin D. Roosevelt. „Second Inaugural Address“. The Avalon Project: Documents in Law, History, and Diplomacy. Yale Law School, Lillian Goldman Law Library. https://avalon.law.yale.edu/20th_century/froos2.asp (Letzter Zugriff: 17.10.2022).

egoistischen Interessen einiger weniger, die den in den USA bis dahin gängigen und scheinbar funktionierenden *laisser faire*-Kapitalismus stets zu ihren Gunsten haben nutzen können. Die gesamtgesellschaftliche Depression, inszeniert als ökonomische Epidemie, wird also auf ein moralisches Erkranken zurückgeführt und zur unabdingbaren Konsequenz unethischen wirtschaftlichen Handelns in den Jahren zuvor erklärt, welche als Wirtschaftswunderzeit in die Geschichtsbücher eingehen würden. Die Motivation des nach Gewinn strebenden Unternehmertums, das als Triebkraft des vorhergehenden Booms gelten konnte, wird nun – da ihr der Blick auf den „long run"[5] fehlt – als frevelhaft beschrieben und damit in Zweifel gezogen: „We have always known that heedless self-interest was bad morals; we know now that it is bad economics. Out of the collapse of a prosperity whose builders boasted their practicality has come the conviction that in the long run economic morality pays."[6]

Als Diagnose, die der Gesellschaft eine Erkrankung, einen Kollaps, attestiert, beinhalten Roosevelts Worte also nicht nur den Hinweis auf die in der Vergangenheit liegenden Ursachen des Hier und Jetzt. Seine Beschreibung der Gegenwart liefert im Modus der „Zeigegeste [auch] ein Deutungsangebot darüber, in welche Richtung sich die Gesellschaft entwickelt",[7] wenn bestimmte Handlungsoptionen realisiert bzw. nicht realisiert werden. Seine Worte legitimieren daher auch Eingriffe in ein bisher freies kapitalistisches System, welche Roosevelt ja schon vorher in Form des sogenannten New Deal, eines breit angelegten staatlichen Interventionsprogramms, umzusetzen begonnen hatte.[8] Roosevelts Diagnose fungiert hier also als Begründung für die Einführung einer ganzen Reihe von politischen Steuerungsmechanismen, um Fehler aus der Vergangenheit nicht nur wieder gut zu machen, sondern auch in Zukunft vermeiden zu können.

---

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Uwe Krähnke: Die Zeitdiagnose als Fingerzeig der Sozialwissenschaftler: Zur Heuristik metaphorischer Gesellschaftsbeschreibungen. In: Metaphern soziologischer Zeitdiagnosen. Hg. v. Matthias Junge. Wiesbaden 2016, S. 7–20, hier S. 8.

8 Vgl. hierzu als Überblick Stephanie Fitzgerald: The New Deal. Rebuilding America. Minneapolis 2007.

3 (Re)Artikulationen des Depressiven: Briefe, Bilder und Geschichten der Krise

Dass die Diagnose der Depression sich in den 1930er Jahren in der Tat nicht mehr bloß auf die ökomische Entwicklung bezog, sondern auch in andere Bereiche der Gesellschaft Einzug hielt, sowohl als gesundheitliche Einschränkung infolge einer Überbeanspruchung des Individuums als auch als sinnstiftendes Bezugsnarrativ, lässt sich an unterschiedlichen zeitgenössischen Wahrnehmungen der Wirtschaftskrise zeigen: Präsident Roosevelt erhielt als Reaktion auf Reden wie die oben zitierte regelmäßig Post besorgter Bürgerinnen und Bürger, deren Erläuterungen ihrer persönlichen Situation deutlich machen, wie sehr der ökonomische Verfall mit dem persönlichen, körperlichen, vor allem aber auch psychischen Niedergang in Verbindung gebracht wurde. „Mr. Roosevelt“, schreibt Frau B.H. aus Connersville, Indiana, im Jahre 1934, „it [die wirtschaftliche Lage der Familie, M.B.] almost killed me. I cried all day Friday and Saturday. Sunday my nerves gave away and I fell to the floor. [...] I had a complete collapse nervis [sic] breakdown. I was in bed five weeks almost died was awful sick.“[9] Ein anderer Schreiber schließt die Ausführungen zu seiner Problemlage mit den Worten: „Please don't make my name public in any way. I just feel you will help me. Please do send me a check or money order. I feel I can't go on. So please help me I am desperate. [...] if you could only know how I feel. I am most frantic with depression“.[10]

Es liegt auf der Hand, dass Umstände wie Arbeitslosigkeit, geringe Jobchancen und damit einhergehende prekäre Lebensverhältnisse das Risiko psychischer Erkrankungen steigern. Dokumente wie diese Briefe an den Präsidenten, die nicht selten die Option des Suizids als letzten Ausweg skizzieren, legen davon eindrucksvoll Zeugnis ab. Die figurative Beschreibung einer depressiven Gesellschaft, die die Ursachen benennt, Symptome und Effekte identifiziert und daher als diagnostische „Zeigegeste“ (sensu Krähnke) verstanden werden kann, fand also ihre Entsprechung in einer mit der ökonomischen Entwicklung verbundenen erhöhten Wahrscheinlichkeit psychischer Belastung und Erkrankung des Individuums. Allerdings wäre es zu einfach, einzig diesen empirisch nachgewiesenen Zusammenhang zwischen gesamtgesellschaftlicher Krisenerfah-

9 Zit. nach McElvaine 1983, S. 108.
10 Ebd.

rung und individueller Gesundheitsbelastung[11] als Grundlage für die in den 1930er Jahren zu beobachtende Kollektivierung einer Depressionserfahrung zu benennen. Vielmehr nimmt die Idee, dass zu dieser Zeit nicht nur die Wirtschaft, sondern die Gesellschaft *insgesamt* am Boden liege, kaputt und niedergeschlagen sei, also alle üblicherweise als Symptome des Depressiven wahrgenommenen Anzeichen zeige, auch in einer Reihe von prominenten Krisenreprä-Krisenrepräsentationen der Zeit Gestalt an, wird also medial vermittelt bzw. verstärkt. Anders als Beschreibungen aus der Ökonomik sind diese Krisenbeschreibungen allerdings nicht durch eine Makroperspektive gekennzeichnet, sondern fokussieren in der Regel individuelle Schicksale und stellen diese als Sinnbild der Lage der Nation aus. Diese Repräsentationen von vermeintlich prototypischen Individualschicksalen inszenieren folglich die Erfahrung des Depressiven als Erfahrung einer ganzen Gesellschaft. In ihnen und durch sie kommt ein gesamtgesellschaftlicher Zustand der Erschöpfung zum Ausdruck – die Kollektivierung der Depressionserfahrung, so könnte man sagen, erfolgt also über deren Individualisierung.

Die vielleicht bekannteste Visualisierung dieses kollektiven Gemütszustands stellt eine von der US-amerikanischen Regierung in Auftrag gegebene Fotoserie aus dem Jahre 1936 dar. Als „Migrant Mother" betitelt zeigt die Serie eine Mutter mit ihren Kindern, die in einer zeltartigen Notunterkunft unter ärmlichsten Bedingungen am Rande des Highway 101 in Kalifornien unterkommt, und spitzt durch die Ablichtung der Schwächsten und Verwundbarsten die Dramatik der wirtschaftlichen Notlage der Nation zu. In ihr nimmt das Elend der US-amerikanischen Arbeiterschicht Gestalt an, sie wird zur Versinnbildlichung eines Schicksals, das hunderttausende amerikanischer Landwirte und Landarbeiter*innen ereilte, nachdem diese von verheerenden Staubstürmen von ihrem Land im mittleren Westen vertrieben worden waren und in Kalifornien nach einer neuen Heimat suchten. Im Kontext der sogenannten Dust Bowl Migration erlebten die USA in der Tat eine gigantische innerstaatliche Migrationsbewegung, die die Regierung hoffnungslos überforderte, zu sozialen und politischen Verwerfungen führte und die Erfahrung von Flucht in einem bisher nie

---

11 Vgl. beispielsweise Jutta Allmendinger/Wolfgang Ludwig-Mayerhofer/Eugen Spitznagel: [Art.] Arbeitslosigkeit. In: Handbuch Soziale Probleme. Hg. v. Günter Albrecht u. Axel Grönemeyer. Wiesbaden 2012, S. 320–366, insbes. S. 341.

dagewesenen Ausmaß ins kulturelle Gedächtnis der Vereinigten Staaten einschreiben sollte.[12]

Der Ausdruck von Niedergeschlagenheit, der die unterschiedlichen Beschreibungen dieser Flucht- und Migrationserfahrung prägte, findet sich eben auch in der Serie „Migrant Mother“. Aufgenommen wurden sie von der Fotografin Dorothea Lange, die im Auftrag der damaligen Landwirtschaftsbehörde, der *Farm Security Administration*, auf den Feldern und Straßen Kaliforniens unterwegs war, um das Elend der amerikanischen Landwirte und deren Familien zu dokumentieren. Die Bilder aus dem Jahre 1936 verweisen durch die Darstellung eines bestimmten, für die Zeit als typisch inszenierten Ausdrucks auf den Gesamtzustand einer Gesellschaft, deren wirtschaftliches Fundament erodiert, deren politische Ordnung aus den Fugen geraten ist. Es überrascht daher nicht, dass die dargestellten Individuen, die stellvertretend für die durch die ökonomische Depression abgehängten Bevölkerungsgruppen stehen, im zeitgenössischen Diskurs, vor allem aber auch in der historischen Rekonstruktion der 1930er, nicht selten als *the down and out* beschrieben werden – also als ‚unten‘ und ‚draußen‘, als ausgegrenzt, marginalisiert, am Boden zerstört.[13]

Das depressive Moment wirtschaftlicher Entwicklung hält hier Einzug in eine sich etablierende Sprech- und Darstellungsweise, in Form einer – so könnte man sagen – Ästhetik des Niedergeschlagenen. Diese lässt sich nicht nur in den Fotografien von Lange finden, sondern beispielsweise auch in der Text-Bild-Koproduktion des Schriftstellers James Agee und des Fotografen Walker Evans, die ebenfalls im Auftrag der *Farm Security Administration* das Schicksal der amerikanischen Bauern und Landarbeiter zu dokumentieren suchten. Ihr Werk mit dem Titel *Let Us Now Praise Famous Men,* das im Jahre 1941 veröffentlicht wird und auf Erkundungsreisen ebenfalls aus dem Jahre 1936 basiert, nimmt dabei eine ähnliche Perspektive ein wie die Arbeiten von Dorothea Lange: Auch hier wird – mit einem Blick auf die sogenannten ‚Vergessenen‘ der arbeitenden Klassen – ein Bild der der Verwundbarkeit und der Hoffnungslosigkeit produziert. Die in der Regel im Porträtformat oder aus der Halbtotalen aufgenommen Menschen sind ge(kenn)zeichnet durch die sie umgebenden ärmlichen Verhältnisse, eine kraftlose Ernsthaftigkeit, die den familiären Zusammenhalt, inszeniert in unterschiedlichen, nicht selten intergenerationalen

---

12 Vgl. hierzu etwa James N. Gregory: American Exodus: The Dust Bowl Migration and Okie Culture in California, New York/Oxford 1989; Walter J. Stein: California and the Dust Bowl Migration. Westport 1973.

13 Vgl. etwa Robert S. McElvaine (Hg.): The Down and Out in the Great Depression: Letters from the Forgotten Man. Chapel Hill 1983.

Konstellationen, als letztes Refugium zelebriert. Der Blick in die Kamera ist oft fragend und hilflos – zwar nicht ohne Stolz, aber stets Ausdruck eigentlich unzumutbarer und auswegloser Verhältnisse. Individualschicksale werden so zu einem Sinnbild für die gesamtgesellschaftliche Stimmungslage – zu einem Sinnbild, in dem sich die Geschichte hunderttausender Familien im Gesichtsausdruck, im Gestus, im äußeren Erscheinungsbild der Fotografierten verdichtet.[14]

Durch die Dokumentation des Zerfalls individueller Lebensentwürfe als Symptome des gesellschaftlichen Niedergangs problematisieren die Arbeiten von Dorothea Lange, James Agee und Walker Evans also den Zustand einer Gesellschaft auf einer Ebene jenseits von Aktienkursen, Arbeitslosenzahlen und Selbstmordraten – einen Zustand, den sie im Modus der Diagnose wohlgemerkt ebenso koproduzieren. Im Auftrag der Regierung geben sie abstrakten Kennzahlen im wahrsten Sinne des Wortes ein Gesicht und präsentieren der medialen Öffentlichkeit in den 1930er Jahren damit eine greifbare, nachvollziehbare, vertraute Geschichte. Und in der Tat instrumentalisiert die Roosevelt-Administration die der Fotografie unterstellten gesellschaftsdiagnostischen Potentiale, um das staatliche Interventionspaket des *New Deal* zu legitimieren und zur Umsetzung zu bringen. Die Struktur- und Prozesspolitik Roosevelts wird also vor dem Hintergrund der fotografischen Dokumentation des Elends der Bevölkerung als Therapie sinnfällig gemacht.

In John Steinbecks Roman *Früchte des Zorns*, der im Jahre 1939 veröffentlicht wurde, findet sich nicht nur ein ähnlich diagnostisches Moment, sondern auch jene Stimmung der Niedergeschlagenheit, die sich in den besprochenen Fotografien artikuliert. Wie den Fotografien kam Steinbecks Roman, der ebenso das Schicksal der vertriebenen Landwirte und ihrer Familien thematisiert, ein hohes Maß an gesellschaftlicher und auch politischer Aufmerksamkeit zu. Er wurde nicht nur zum Bestseller, sondern auch zu einem wichtigen Zeugnis für die politischen Entscheidungsträger, mit dem sich, ähnlich wie mit den Fotodokumentationen, die Dringlichkeit wirtschaftspolitischer Interventionen rechtfertigen ließ. Die Anlage des Romans macht die zuvor beschriebene Korrespondenz zwischen gesamtgesellschaftlicher Stimmungslage und Einzelschicksal deutlich: Der Text wechselt von Kapitel zu Kapitel zwischen einer im Duktus eher philosophisch anmutenden Makroperspektive auf gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge und einer die Reise der Familie Joad von Oklahoma nach Kalifornien fokussierenden Mikroperspektive, innerhalb derer sich die Handlung

---

14 Vgl. hierzu ausführlich Astrid Böger: Documenting Lives: James Agee's and Walker Evans's *Let Us Now Praise Famous Men*. Frankfurt a. M. 1994.

entwickelt. Steinbeck selber beschreibt dieses Arrangement der Korrespondenz zwischen Individualschicksal und gesellschaftlicher Entwicklung als sinfonisches Zusammenspiel („symphonic"), als dialogisches Verhältnis also, in dem die Relata in ein Verhältnis wechselseitiger Konstitution eintreten. Robert DeMott argumentiert mit einem ähnlichen Bild, wenn er festhält:

> Indeed, his fusions of intimate narrative and panoramic editorial chapters enforces this dialogic concert. Chapters, styles, voices all speak to each other, set up resonances, send echoes back and forth […] – as in a huge symphony whose total impression far surpasses the sum of its discrete and sometimes dissonant parts.[15]

Kraftvoll kreiert der Text in diesem Zusammenspiel der Individual- und der Gesellschaftsperspektive also das Bild einer kollektiven Depressionserfahrung. Manche Passagen lesen sich gar wie eine Beschreibung der visuellen Darstellung der Epoche in den fotografischen Arbeiten von Lange, Agee und Evans. Eine Passage aus dem 9. Kapitel des Romans mag hierfür als Beispiel herangezogen werden:

> And the tenant men came walking back, hands in their pocket, hats pulled down. Some bought a pint and drank it fast to make the impact hard and stunning. But they didn't laugh and didn't dance. They didn't sing or pick the guitars. They walked back to the farms, hands in pockets and heads down, shoes kicking the red dust up. Maybe we can start again, in the rich new land – in California, where the fruits grow. We'll start over […]. But you can't start. […] We can't start again. The bitterness we sold to the junk man – he got it all right, but we have it still. […] To California or any place – every one a drum major leading a parade of hurts, marching with our bitterness. And some day – the armies of bitterness will all be going the same way. And they'll all walk together, and there'll be a dead terror from it.[16]

Die Hände in den Hosentaschen, die Hüte ins Gesicht gezogen, vergessen die Vergessenen das Tanzen und Singen, und geben die Hoffnung auf einen Neustart auf. Als „armies of bitterness",[17] die ihrem Trott nachgehen, weil sie nicht anders können und auch nicht mehr wollen, sehen sie nur noch einem „dead terror"[18] entgegen.

Eine solche literarische Darstellung derer, die als Opfer der Weltwirtschaftskrise gelten, zeichnet ein Bild, das sich durchaus als Krankheitsbild des

15 Robert DeMott: Introduction. In: John Steinbeck: The Grapes of Wrath. London 2000. S. ix–xlvii, hier S. xiii.
16 John Steinbeck: The Grapes of Wrath. London 2000, S. 91 f.
17 Ebd.
18 Ebd.

Depressiven verstehen lässt. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob diese Zeilen nun medizinisch tatsächlich anerkannte Symptome schildern, sondern vielmehr, dass sie den Spielraum einer unscharfen Pathologie nutzen, um zur Orchestrierung einer gesamtgesellschaftlichen Stimmungslage beizutragen, die von der Diagnose einer ökonomischen Depression ausgeht und diese gleichermaßen affirmiert. Diese Stimmungslage wird, so könnte man sagen, in den 1930er Jahren produziert und popularisiert durch verschiedene mediale Repräsentationsformen, deren diagnostischer Gestus letztlich auch Grundlage für deren Funktionalisierung in der Legitimation politischer Interventionen wird. Durch die direkte Einbindung der Fotografen bzw. der Schriftsteller in das vermeintliche Geschehen wird das diagnostische Potential ihrer Arbeiten besonders herausgestellt – Lange und Evans im Rahmen und Auftrag der *Farm Security Administration*,[19] Steinbeck besuchte sowohl vor als auch während der Erstellung seines Romanmanuskripts eine Reihe der zur Unterbringung der MigrantInnen installierten provisorischen Zeltlager.[20]

4 Wieder-Holung des Depressiven: Historiographie und andere Formen der Aneignung

Nicht nur im zeitgenössischen Kontext, sondern auch – vielleicht sogar vor allem – in der historischen Rekonstruktion der 1930er Jahre wird diese gesamtgesellschaftliche Stimmungslage produziert. Denn die ikonisch gewordenen visuellen und sprachlichen Darstellungen einer niedergeschlagenen Nation bilden einen Bezugsrahmen für eine ganze Reihe von Abhandlungen und Untersuchungen, die die Idee des Depressiven, so könnte man sagen, zum Leitmotiv ihres eigenen Narrativs über die Depression der 1930er Jahre gemacht haben. Die Reproduktion eines gesamtgesellschaftlichen Gemütszustands funktioniert dabei in einigen Fällen über das bloße Layout des Buchs über eben diese Zeit, wie z. B. in Robert McElvaines *Down and Out in the Great Depression* (1983), das den Topos des *Forgotten Man* sowohl im Untertitel als auch in dem

---

19 Vgl. James S. Olson mit Mariah Gumpert: The Great Depression and the New Deal: Key Themes and Documents. Santa Barbara/Denver 2017, S. 45.

20 Vgl. Michael J. Meyer/Brian Railsback: The Grapes of Wrath (The Novel). In: A Steinbeck Encyclopedia. Hg. v. Brian Railsback u. Michael J. Meyer. Westport/London 2006, S. 124–129, hier S. 129.

für den Buchdeckel gewählten Foto aktualisiert. Das Cover von Studs Terkels *oral history* der 1930er Jahre mit dem Titel *Hard Times* (2005) mutet in seiner Inszenierung des niedergeschlagenen Mannes ähnlich an, den Buchdeckel ziert zudem ein Zitat von Arthur Miller, der dem Werk von Terkel sogar zuspricht, die Stimmung der Zeit nicht nur zu rekonstruieren, sondern gar diese Stimmung *zu sein*: „Hard Times doesn't ‚render' the time of the Depression or historicize about it – it is that time, its lingo, mood, its tragic and hilarious stories“, kommentiert Miller.[21] Dorothea Langes „Migrant Mother“ findet sich nicht nur in fast jeder Ausstellung oder zusammenfassenden Beschreibung der Weltwirtschaftskrise in den USA, sondern u. a. auch auf dem Umschlag eines Buches aus dem Bereich der psychoanalytisch arbeitenden Psychotherapie mit dem Titel *The Soul in Anguish: Psychotherapeutic Approaches to Suffering* (2015). Aus Steinbecks Roman wird auch in einem Beitrag mit dem Titel „Vulnerable Adults, Resourceful Children: Generational Boundary Dissolution as a Theme in Twentieth Century American Novels“ zitiert, der in dem entwicklungspsychologisch ausgerichteten Band *Implications of Parent-Child Boundary for Development Psychopathology* (2014) erschienen ist. Im Anschluss an das zur Veranschaulichung einer bestimmten Pathologie dem Beitrag vorangestellte Zitat aus Steinbecks Roman heißt es dort: „Published in 1939, John Steinbeck's novel *The Grapes of Wrath* offered such a convincing portrait of suffering migrant farm families in Depression-era America that it was credited as motivational Congressional passage of the LaFollette legislation that ensured government aid to impoverished and displaced workers“[22] – das im Roman gezeichnete Bild der Krise fungiert also als Grundlage politischer Entscheidungsprozesse. Im 2012 erschienenen *Lehrbuch Umweltpsychologie* greifen auch Jürgen Hellbrück und Elisabeth Kals mit Blick auf die Effekte von Naturkatastrophen für die menschliche Psyche auf Steinbecks Roman zurück. Sie schreiben:

> Eindrucksvoll beschreibt John Steinbeck in seinem Roman ‚Früchte des Zorns' die Depression der Menschen in den 1930er Jahren im Mittleren Westen der USA, als sich jahrelang – bedingt durch Trockenheit, Bodenerosion und Winde – riesige Staubwolken über den

---

21 Zit. nach Studs Terkel: Hard Times: An Oral History of the Great Depression. New York/London 2005. Buchcover.

22 Nancy D. Chase: Vulnerable Adults, Resourceful Children: Generational Boundary Dissolution as a Theme in Twentieth Century American Novels. In: Patricia Kerig (Hg.): Implications of Parent-Child Boundary for Development Psychopathology: Who is the Parent and who is the Child? New York 2013. S. 265–294, hier S. 266.

> Staat Oklahoma und andere Präriestaaten legten und die Landwirtschaft zum Erliegen brachten.[23]

Auch hier wird also der die Symptomatik illustrierende Text als Folge einer durch eine Naturkatastrophe ausgelöste gesellschaftliche Krise herangezogen.

Was machen diese Beispiele, die ich hier schlaglichtartig angeführt habe, und von denen es im Bereich der Printmedien, aber auch online eine ganze Reihe weitere gibt, nun deutlich? Wohl in erster Linie, dass und wie sich die Wahrnehmung der Großen Depression als einer Krise, die neben der Wirtschaft auch das psychische Wohlergehen der Menschen zutiefst zu erschüttern vermochte, nachhaltig im kulturellen Gedächtnis nicht nur der Vereinigten Staaten verankert hat und regelmäßig – und in ganz unterschiedlichen medialen Ausdrucksformen und disziplinären Zusammenhängen – aktualisiert und damit fortgeschrieben wird. Mit anderen Worten: Die Diagnose ‚Depression' als Bestimmung des Zustands der volkswirtschaftlichen Entwicklung, als Bezeichnung einer Phase in einem ökonomischen Zyklus, ist nicht nur in zeitgenössischen Diskursen und Medien als eine Art narrativer Bezugsrahmen aufgegriffen worden, mit dem sich die Verfassung der Gesellschaft und ihrer Individuen beschreiben ließ. Vielmehr ist die Idee einer gesamtgesellschaftlichen Niedergeschlagenheit auch heute noch zentraler Referenzpunkt in der Narrativisierung der 1930er Jahre.

Die Übertragung der Symptomatologie des Depressiven von der Medizin über die Ökonomik in nahezu alle Bereiche der Gesellschaft – sowohl in den 1930er Jahren als auch aus der Retrospektive – dient, wie ich zu zeigen versucht habe, der Etablierung einer sinnstiftenden, Ursachen und Effekte identifizierenden Erzählung in Zeiten der Krise, die in unterschiedlicher medialer Form Gestalt annimmt. Gleichzeitig legt diese Übertragung auch Interventionsoptionen nahe, trägt zu deren Legitimierung bei und qualifiziert den Status Quo so nicht zuletzt als prinzipiell zu überwindende und überwindbare Phase – wenn nicht aus eigener Kraft, dann doch mithilfe des Eingriffs anderer. Zumindest in der (zeitgenössischen und nachgelagerten) Beschreibung der 1930er Jahre in den USA wird die depressive Niedergeschlagenheit damit auch als eine zeitlich begrenzte Phase gedacht und erzählt, aus der die erkrankte Gesellschaft letztlich erstarkt hervorzugehen vermag. Die Reaktivierung des durch seine mediale Wiederholung im kulturellen Gedächtnis verankerten Narrativs der ‚Großen Depression' birgt damit also sowohl ein diagnostizierendes als auch ein therapeutisches Moment zur Beschreibung der vergangenen sowie der gegenwärtigen Gegenwart.

---

23 Jürgen Hellbrück/Elisabeth Kals: Lehrbuch Umweltpsychologie. Wiesbaden 2012, S. 65.

Literaturverzeichnis

Agee, James/Walker Evans: Let Us Now Praise Famous Men. Boston 2001.

Alkemeyer, Thomas/Nikolaus Buschmann/Thomas Etzemüller (Hg.): Gegenwartsdiagnosen: Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne. Bielefeld 2019.

Allmendinger, Jutta/Wolfgang Ludwig-Mayerhofer/Eugen Spitznagel: [Art.] Arbeitslosigkeit. In: Handbuch Soziale Probleme. Hg. v. Günter Albrecht u. Axel Grönemeyer. Wiesbaden 2012, S. 320–366.

Berardi, Franco: Helden: Über Massenmord und Suizid. Übersetzt v. Kevin Vennemann. Berlin 2016.

Böger, Astrid: Documenting Lives: James Agee's and Walker Evans's *Let Us Now Praise Famous Men*. Frankfurt a. M. 1994.

Butler, Martin: Praktiken der Diagnostifizierung der Singer/Songwriter-Figur am Beispiel der Fremd- und Selbstinszenierung Tom Morellos. In: Gegenwartsdiagnosen: Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematisierung in der Moderne. Hg. v. Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann u. Thomas Etzemüller. Bielefeld 2019. S. 515–529.

Chase, Nancy D.: Vulnerable Adults, Resourceful Children: Generational Boundary Dissolution as a Theme in Twentieth Century American Novels. In: Implications of Parent-Child Boundary for Development Psychopathology: Who is the Parent and who is the Child? Hg. v. Patricia Kerig. Binghampton 2014, S. 265–294.

Corbett, Lionel: The Soul in Anguish. Psychotherapeutic Approaches to Suffering. Asheville 2015.

DeMott, Robert: Introduction. In: John Steinbeck: The Grapes of Wrath. London 2000, S. ix–xlvii.

Fitzgerald, Stephanie: The New Deal. Rebuilding America. Minneapolis 2007.

Gregory, James N.: American Exodus: The Dust Bowl Migration and Okie Culture in California, New York/Oxford 1989.

Hellbrück, Jürgen/Elisabeth Kals: Lehrbuch Umweltpsychologie. Wiesbaden 2012.

Krähnke, Uwe: Die Zeitdiagnose als Fingerzeig der Sozialwissenschaftler: Zur Heuristik metaphorischer Gesellschaftsbeschreibungen. In: Metaphern soziologischer Zeitdiagnosen. Hg. v. Matthias Junge. Wiesbaden 2016, S. 7–20.

McElvaine, Robert S. (Hg.): The Down and Out in the Great Depression: Letters from the Forgotten Man. Chapel Hill 1983.

Meyer, Michael J./Brian Railsback: The Grapes of Wrath (The Novel). In: A Steinbeck Encyclopedia. Hg. v. Brian Railsback u. Michael J. Meyer. Westport/London 2006, S. 124–129.

Olson, James S., mit Mariah Gumpert: The Great Depression and the New Deal: Key Themes and Documents. Santa Barbara/Denver 2017.

Pfannmöller, Jürgen: Kreative Volkswirtschaftslehre: Eine handlungs- und praxistheoretische Einführung in die Volkswirtschaftslehre. Wiesbaden 2018.

Roosevelt, Franklin D.: „Second Inaugural Address“. The Avalon Project: Documents in Law, History, and Diplomacy. Yale Law School, Lillian Goldman Law Library. https://avalon.law.yale.edu/20th_century/froos2.asp. (Letzter Zugriff: 01.04.2020).

Stein, Walter J.: California and the Dust Bowl Migration. Westport 1973.

Steinbeck, John: The Grapes of Wrath. London 2000.

Terkel, Studs: Hard Times: An Oral History of the Great Depression. New York/London 2005.

Thomas Wortmann

Krankheit und Moral

Individuelle und kollektive Depression in Hans Falladas Roman *Der Alpdruck*

1 Depression als Volkskrankheit

Hans Falladas vorletzter Roman *Der Alpdruck*[1] stieß bei seiner Publikation im Herbst 1947 auf wenig Gegenliebe. Die Erstauflage, die über ein halbes Jahr nach dem Tod des Autors im Aufbau-Verlag erschien, verkaufte sich schleppend, besprochen wurde der Roman selten, und nahezu alle ausländischen Verlagshäuser, die zuvor die Texte des Erfolgsautors publiziert hatten, lehnten eine Veröffentlichung ab.[2] Bis heute zählt der *Alpdruck* im Fallada'schen Werk eher zu den randständigen Texten und steht im Schatten jener (frühen und späten) Bestseller wie *Kleiner Mann – was nun?* oder *Jeder stirbt für sich allein*. Im Zuge der ‚Fallada-Renaissance' jedoch, die der über ein halbes Jahrhundert verspätete Erfolg von *Jeder stirbt für sich allein* ausgelöst hat,[3] gewann auch der

1 Hans Fallada: Der Alpdruck. Berlin 2016. Alle Zitate aus dem Roman werden im Folgenden im Fließtext unter der Sigle DA mit Seitenzahlen in Klammern nachgewiesen. Teile dieses Aufsatzes folgen meinem Artikel zum *Alpdruck* im *Fallada-Handbuch*, sind aber im Hinblick auf die im Kontext dieses Bandes vorgenommene Schwerpunktsetzung zur Thematisierung der Depression grundlegend überarbeitet worden. Vgl. dazu Thomas Wortmann: Der Alpdruck. In: Fallada-Handbuch. Hg. v. Gustav Frank u. Stefan Scherer. Berlin/Boston 2019, S. 467–473.

2 Vgl. Nele Holdack/René Strien: Vorwort des Verlags. In: Hans Fallada: Der Alpdruck. Berlin 2016, S. 5–11, hier S. 5. Das gilt nicht nur für den *Alpdruck*. Auch für *Jeder stirbt für sich allein* gestaltete sich die Suche nach einem ausländischen Verlag schwer. Das mag mit Falladas Status als Autor der inneren Emigration zusammenhängen; im Falle von *Jeder stirbt für sich allein* ist wohl auch der deutsche Widerstand als Sujet nur zwei Jahre nach Kriegsende problematisch gewesen.

3 Einen Überblick über den weltweiten Erfolg von Falladas letztem Roman liefert: Marlene Frenzel: *Jeder stirbt für sich allein* in Zahlen. Eine ökonomische Sicht auf die Entstehungs- und Erfolgsgeschichte von Falladas letztem Roman. In: Hans-Fallada-Jahrbuch 7 (2016), S. 438–453. Vgl. zu den Grundlagen dieses späten Erfolgs: Gustav Frank/Stefan Scherer: Mikrodramatik der unscheinbaren Dinge. Hans Falladas soziologischer Blick als Bedingung für Weltbestseller. In: Hans Fallada. text + kritik, H. 200 (2013). Hg. v. dens, S. 83–93; Thomas Wortmann: Fallada heute: Internationale Rezeption (Renaissance in Großbritannien, Israel und USA). In: Fallada-Handbuch. Hg. v. Gustav Frank u. Stefan Scherer. Berlin/Boston 2019, S. 566–571.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. [CC BY] Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-012

Alpdruck an Popularität: 2015 erfuhr der Text eine Neuauflage, von der Literaturkritik wurde Falladas vorletzter Roman als eine „lohnende Wiederentdeckung“[4] bewertet. Und schließlich stieß der *Alpdruck* knapp siebzig Jahre nach seiner Erstpublikation auch bei den Leserinnen und Lesern auf Interesse: Bereits 2016 brachte der Aufbau-Verlag eine zweite Auflage des Romans sowie eine von Ulrich Noethen gelesene Hörbuch-Variante auf den Markt.

Dass der *Alpdruck* tatsächlich noch einmal sein Publikum findet, hätte der Autor seinem Text wohl kaum zugetraut. Schon kurz nach Fertigstellung des Manuskriptes zeigte Fallada sich nämlich unzufrieden mit dem *Alpdruck,* den er in einem Brief als einen „albern[en]“ Text und „sehr mäßige[n], ja [...] völlig mißlungene[n] Roman“[5] bezeichnete. Damit ist ein skeptischer Blick auf das Schreibprojekt formuliert, der auch im Vorwort, mit dem der Autor seinen Text für die Erstauflage versah, fortgeschrieben wird. Fallada lässt seine Leserinnen und Leser wissen:

> Der Verfasser dieses Romans ist keineswegs zufrieden mit dem, was er auf den folgenden Seiten schrieb, was der Leser jetzt gedruckt vor sich hat. Als er den Plan zu diesem Buch fasste, schwebte ihm vor, dass neben den Niederlagen des täglichen Lebens, den Depressionen, den Erkrankungen, der Mutlosigkeit – dass neben allen diesen Erscheinungen, die das Ende des schrecklichen Krieges unvermeidlich jedem Deutschen gebracht hat, auch Aufschwünge zu schildern sein würden. Taten hohen Mutes, Stunden voll Hoffnung – es war ihm nicht beschieden. Das Buch ist im Wesentlichen ein Krankheitsbericht geblieben, die Geschichte jener Apathie, die den größeren und vor allem den anständigeren Teil des

4 Wolfgang Schneider: Eine lohnende Wiederentdeckung. Hans Fallada: „Der Alpdruck“, abrufbar unter: https://www.deutschlandfunkkultur.de/autobiografischer-roman-eine-lohnende-wiederentdeckung.950.de.html?dram:article_id=285522 (Letzter Zugriff: 16.01.2020). Weitere Rezensionen: Tobias Lehmkuhl: Die Stille nach dem Schock. Hans Falladas vorletzter Roman *Der Alpdruck* ist ein bewegendes Zeugnis eigenen Erlebens. In: Süddeutsche Zeitung 70 (2014), Nr. 185, 13.08.2014; ders.: Hans Fallada: „Der Alpdruck“. Historisches Dokument unter dem Denkmantel der Fiktion. https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-alpdruck-historisches-dokument-unter-dem.700.de.html?dram:article_id=289460 (Letzter Zugriff: 16.01.2029); Claus-Ulrich Bielefeld: Der Junkie erlebt die deutsche Stunde Null. https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article129854174/Der-Junkie-erlebt-die-deutsche-Stunde-Null.html (Letzter Zugriff: 16.01.2020); Katrin Rönicke: „Leere, Öde, Gleichgültigkeit“. https://blogs.faz.net/wost/2014/05/11/leere-oede-gleichgueltigkeit-1029/ (Letzter Zugriff: 16.01.2020).

5 Zit. nach Günter Caspar: Fallada-Studien. Berlin/Weimar 1988, S. 269. Gemeinhin gilt Falladas vorletzter Roman als eher schwacher Text. Caspar erarbeitet einen ganzen Katalog an handwerklichen Fehlern: So habe etwa die Konzentration auf das „verwickelte Innenleben“ Dr. Dolls offensichtlich „zu viele Kräfte des Autors absorbiert“ (ebd., S. 247), denn im Gegensatz zum Protagonisten gerate dessen Frau Alma geradezu klischeehaft und bleibe als Charakter oberflächlich. Neben der Figurenzeichnung erfährt auch die Handlungsführung Kritik, vor allem die Schlusskonstellation des *Alpdrucks* wird bemängelt (ebd., S. 245).

deutschen Volkes im April 1945 befiel, von der sich viele heute noch nicht frei gemacht haben. (DA 13)

Der Bericht über die wechselvolle Geschichte der Agenda des Romans, den das Vorwort bietet, entwickelt sich zu einem Bekenntnis des Scheiterns: Sollte der *Alpdruck* zunächst gleichermaßen von Depression und Aufschwung, von Niederlagen und Mut, von Krankheit und Hoffnung handeln, so entwickelte sich das Projekt im Verlauf des Schreibprozesses – ‚unter der Hand' des Schreibenden, mithin gegen dessen Intention – zu einem „Krankheitsbericht", in dem die hoffnungsvollen Momente, das lässt sich nach der Lektüre des *Alpdrucks* sagen, tatsächlich nur wenig Raum einnehmen. Falladas Vorwort, mit dem sich der Bestsellerautor der Weimarer Republik nach dem Krieg zum ersten Mal wieder als Romancier seinem Publikum präsentiert, muss sicherlich als eine *captatio benevolentiae* verstanden werden. Der Verfasser beschreibt sein Werk, einen Bescheidenheitsgestus aufrufend, als einen Text, der der Zielsetzung seines Autors nicht gerecht werden kann, der seine Agenda nicht zu erfüllen vermag. Als eine zum Bericht tendierende „Pathologie der unmittelbaren Nachkriegszeit"[6] scheitert der Roman in der Perspektive des Autors aber auch als ein Text der ‚Nachkriegsliteratur', versteht man diese, und dieses Verständnis legt das Vorwort Falladas nahe, als eine Literatur, die neben der Dokumentation der alltäglichen „Niederlagen" eben *auch* der Schilderung des „Aufschwung[s]" verpflichtet sein sollte.[7]

Durch diese Reflexion zu Funktion und Status der Literatur ließe sich das Fallada'sche Vorwort als ein poetologischer Text lesen. Zu verstehen wäre er als Programmatik für die (Neu-)Ausrichtung der deutschen Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit – und es wäre zu diskutieren, inwiefern Fallada im Paratext seines Romans, ähnlich wie andere Autorinnen und Autoren der Zeit, eine Opferrolle für sich und das „deutsche[] Volk" reklamiert, die bei allen Gedanken zur Schuld der Deutschen, die im Roman selbst formuliert werden, problematisch erscheint, um es vorsichtig zu formulieren.[8] Über diesen literaturpoliti-

---

6 Dem *Alpdruck* als Krankengeschichte widmet sich Roman Luckscheiter: Am Nullpunkt des Erinnerns. Falladas Roman *Der Alpdruck* als Pathologie der unmittelbaren Nachkriegszeit. In: Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis. Hg. v. Carsten Gansel u. Werner Liesch. Göttingen 2008, S. 57–67.

7 Vgl. allgemein zu einer Kontextualisierung von Falladas Schreiben im zeitgenössischen Literaturbetrieb: Antonie Magen: Fallada im Kontext der Nachkriegsliteratur. In: Fallada-Handbuch. Hg. v. Gustav Frank u. Stefan Scherer. Berlin/Boston 2019, S. 147–156.

8 Bahnbrechend für den Blick auf die (selbst zugeschriebene) Opferrolle in der deutschen Nachkriegsliteratur sind die Arbeiten Jan Philipp Reemtsmas zu den Texten Wolfgang Bor-

schen Zusammenhang ist Falladas Vorrede für die Frage nach einer Ästhetik des Depressiven, wie sie der vorliegende Band für die deutschsprachige Literatur erstmals in einem umfassenden Sinne stellt,[9] gleich in doppelter Hinsicht von Interesse: Erstens präsentiert sie den *Alpdruck* nicht nur als ein Projekt, das von „Depressionen" (DA 13) berichten soll, sondern führt das (vermeintliche) Scheitern des Textes beziehungsweise dessen Status als „Geschichte [...] [einer] Apathie" (DA 13) auf die Depression des Schreibenden zurück. Literatur und Leben rücken also eng aneinander. Und zweitens wird die Depression durch Fallada als eine Art Volkskrankheit markiert, unter der der „anständigere[] Teil" der Deutschen leide. Über die Schuldfrage stiftet Fallada auf diese Weise eine Verbindung zwischen individueller und kollektiver Depression.

Der *Alpdruck* selbst bespielt diesen Zusammenhang von Krankheit und Moral immer wieder, dort wird die Depression als „Zeitkrankheit" (DA 153) bestimmt, um auf diese Weise einen Konnex zwischen Depression, Schuld und Scham zu etablieren.[10] Wer ‚anständig' ist, das ist die Botschaft, die die Erzählinstanz des *Alpdrucks* am Beispiel des Protagonisten wieder und wieder formuliert, der schämt sich für den Krieg und ist, auch wenn er ein Gegner der Nationalsozialisten war, auch wenn er von diesen drangsaliert wurde und die

---

cherts. Vgl. dazu: Jan Philipp Reemtsma: Generation ohne Abschied. Wolfgang Borchert – als Angebot. In: ders.: Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall. Zürich 1995, S. 24–61; ders.: Und auch Opas M.G. Wolfgang Borchert als Veteran. In: „Pack das Leben bei den Haaren". Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hg. v. Gordon Burgess. Hamburg 1996, S. 239–249.

9 Bisher liegen nur vereinzelte Arbeiten zur Depression vor – mit einer Konzentration auf die Gegenwartsliteratur. Vgl. dazu etwa: Johanna Zeisberg: Zwischen Rettung und Unrettbarkeit. Biochemische Ich-Irritationen in Autopathographien der Gegenwart. In: Zeitschrift für Germanistik 28 (2018), H. 3, S. 502–518. Der Depression widmet sich Zeisberg am Beispiel von Adrian Naefs *Nachtgängers Logik* und Thomas Melles *Die Welt im Rücken* auf den S. 508–512. Frauke Meyer-Gosau: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 10 (2016), H. 4, S. 119–126; Hartmut Burggrabe: Familie, Geld, Depression. Jonathan Franzens *Die Korrekturen* und Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 26 (2013), S. 209–229; Thomas Kunze: *Meine Kinderjahre* als Mittel zur Bekämpfung der Depression. In: Fontane Blätter 93 (2012), S. 78–105; Susan E. Gustafson: Asymbolia and Self-Loss. Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature. In: Monatshefte 99 (2007), H. 1, S. 1–21; Helmut Heitkamp: Poesie der Depression. Untersuchung zur Raum- und Zeitdarstellung Georg Heyms. Frankfurt a. M. 1989. Für Falladas Werk ist die Frage nach dem Status der Depression bisher nur für den Debütroman *Der junge Goedeschal* gestellt worden. Vgl. dazu: Carsten Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. Zwischen Gleichheit und Depression in All-Age- und Adoleszenzromanen. In: Sprache der Generationen. Hg. v. Eva Neuland. Frankfurt a. M. u. a. 2015, S. 417–433.

10 Eine Unterscheidung zwischen den beiden Begriffen, wie sie in der kulturwissenschaftlichen Forschung gemeinhin gibt, wird in Falladas Roman nicht vorgenommen.

Kapitulation als Befreiung empfunden hat, als Teil des deutschen Volkes schuldig geworden. Diese Gefühle von Schuld und Scham wiederum führen, weil eine Wiedergutmachung ebenso unmöglich erscheint wie Vergebung durch die anderen Völker unerreichbar, direkt in die Depression. So ist die Krankheit im *Alpdruck* also nicht nur Thema oder Motiv, sondern sie ist – als Zeit- und Volkskrankheit – ein produktionsästhetischer Faktor. Die Depression schreibt sich in den Text ein, sie bestimmt dessen Ausrichtung, wie Fallada im weiteren Verlauf des Vorwortes im Hinblick auf das ‚Scheitern' des *Alpdrucks* erläutert:

> Dass er dies [den Status des Textes als Krankheitsbericht, T. W.] nicht ändern konnte, dass er nicht mehr Leichtigkeit und Heiterkeit in diesen Roman bringen konnte, liegt nicht allein an des Verfassers Art, die Dinge zu sehen, es liegt vor allem an der Gesamtlage des deutschen Volkes, die heute, fünf viertel Jahr nach Beendigung der Kampfhandlungen, noch immer düster ist. (DA 13)

In Verbindung mit der oben zitierten Passage des Vorwortes fallen in der hier vorgenommenen ‚Anamnese' gleich mehrere Semantisierungen der Depression zusammen: Erstens etabliert Fallada, wenn er seinem Blick auf die Welt jene „Leichtigkeit" und „Heiterkeit" abspricht, an denen es auch dem Roman mangelt, einen engen Bezug zwischen Autor und Text sowie – über zahlreiche autobiographische Inskriptionen – eine Nähe zwischen Autor und Protagonist, die sich neben der Profession, dem Schriftstellertum, auch die Depression teilen.[11] Diesem Lektürehinweis des Verfassers ist schon Johannes R. Becher in seinem Nachwort für die Erstauflage nachgegangen[12] – und gefolgt sind Becher nahezu alle germanistischen Leserinnen und Leser, die den Konnex von Leben und Literatur für die Interpretation des *Alpdrucks* zentral setzen.[13] Zweitens wird die

---

11 Vgl. für eine konzise Zusammenfassung von Falladas Krankengeschichte: Klaus-Jürgen Neumärker: Krankheit und Sterben bei Hans Fallada. Eine Chronik des Leidens. In: Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller. Bd. 2: Das 20. und 21. Jahrhundert. Hg. v. Roland Berbig, Richard Faber u. Hans-Christof Müller-Busch. Würzburg 2017, S. 97–107.

12 Vgl. Johannes R. Becher: Was nun? Zu Hans Falladas Tod. In: Hans Fallada: Der Alpdruck. Berlin 2016, S. 271–278.

13 Gemeinhin gilt der *Alpdruck* neben dem *Trinker* als dasjenige Werk, in dem die Verbindung von Literatur und Leben am engsten ist. Tatsächlich sind Parallelen, die sich zwischen dem Roman, der den Arbeitstitel „Fallada sucht einen Weg" trug, und der Biographie seines Verfassers zeigen, stupend: Angefangen vom Beruf des Schriftstellers, den Dr. Doll und Fallada teilen, über das nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kurzzeitig ausgeübte Amt des Bürgermeisters und die zweite Ehe mit einer wesentlich jüngeren Frau, bis hin zur Morphiumsucht (die sowohl Dr. Doll als auch Fallada – Johannes R. Becher weist in seinem Nachwort des *Alpdrucks* darauf hin – idiosynkratisch den „kleinen Tod" nennen). Diesen Konnex von Bio-

Depression durch Fallada im Vorwort, damit durchaus kreativ mit der kulturellen Semantisierung der Krankheit umgehend, nicht nur als eine individuelle psychische Disposition verstanden, sondern vielmehr als eine *moralische* Krankheit markiert, die die guten von den schlechten Deutschen trennt.[14] Wer an einer Depression leidet, zeigt damit, dass er ein Gewissen hat. Drittens ordnet Fallada, dessen Status als Autor der inneren Emigration im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit problematisch war,[15] sich selbst über sein Bekenntnis zur Depression diesem ‚guten' Teil des deutschen Volkes zu. Die Depression beziehungsweise das Bekenntnis zur Depression wird zu einem Werkzeug der Autor- und Werkpolitik. Und viertens entwickelt Fallada ein Szenario, in dem der (Erfolgs-)Autor zumindest im Hinblick auf seinen seelischen Zustand und den damit verbundenen Blick auf die Welt in einem Rapport mit dem „Volk" steht – über die Krankheit ist eine Verbindung zwischen dem Schriftsteller, der mit dem *Alpdruck* sein Debüt nach dem Krieg gibt, und seinem Publikum gestiftet.

In Falladas knapp anderthalb Seiten umfassenden Vorwort finden damit die Aspekte pointiert zusammen, denen im Folgenden in Auseinandersetzung mit dem Roman weiter nachgegangen werden soll: Einerseits geht es darum, die Verknüpfung von Individuum und Gesellschaft, von persönlicher Erfahrung und Zeitgeist über den Konnex von individueller und kollektiver Depression zu rekonstruieren. Andererseits wird zu zeigen sein, wie Falladas Roman die Depression selbst zum Thema macht, wie die Krankheit literarisch in Szene gesetzt wird und wie sie nicht zuletzt – damit eine poetologische Konzeptualisierung der Depression aufrufend – über Anleihen an die Literaturgeschichte und die

---

graphie und Text verhandelt schon das Vorwort, das Fallada dem Roman im August 1946 hinzugefügt hat. Reflektiert wird darin über den Wahrheitsstatus des Erzählten, thematisiert wird der Realitätsgehalt des *Alpdrucks:* Nichts von dem, was erzählt werde, sei „so geschehen, wie es hier berichtet ist" (DA 14). Der Verfasser habe auswählen und abwandeln müssen, auch in Bezug auf das Figurenpersonal: „So, wie sie hier geschildert sind, lebt keine außerhalb des Buches. Wie die Geschehnisse den Gesetzen des Erzählens folgen mussten, so auch die Personen. Manche sind erfunden, andere sind aus mehreren zusammengesetzt." (DA 14) Mit diesem letzten Halbsatz nun macht Fallada den *Alpdruck* zum *roman a clef* – und entsprechend hat die Entschlüsselung der Figuren die Literaturwissenschaft beschäftigt. Vgl. dazu: Rüdiger Bernhardt: Wirklichkeit und Traumwelt eines Chronisten. Zu Hans Falladas *Der Alpdruck*. In: Hans-Fallada-Jahrbuch 4 (2003), S. 9–42, hier S. 28 f.; Caspar: Fallada-Studien, S. 250 f.

14 Vgl. Luckscheiter: Am Nullpunkt des Erinnerns, S. 58.

15 Gegen Ende des Jahres 1945 entwickelte sich eine Debatte um Falladas Verhalten im sog. ‚Dritten Reich', angestoßen durch einen offenen Brief von Falladas Sekretärin Else-Marie Bakonyi. Bakonyi zitierte dort aus Briefen Falladas, in denen dieser sich davon überzeugt gab, dass Deutschland den Krieg gewinnen werde. Vgl. für eine pointierte Aufarbeitung der ‚Affäre': Magen: Fallada im Kontext der Nachkriegsliteratur, S. 150–152.

Ikonographie der Melancholie in Bezug zur Literaturproduktion selbst gesetzt wird. Um die Frage nach der Depression als ‚Künstlerkrankheit' kreist nämlich nicht nur das Vorwort, sondern sie wird auch im Roman thematisch, rührt die Apathie des Protagonisten Dr. Doll doch nicht nur daraus, dass er mit seiner Zeit oder seinen Mitmenschen hadert, sondern auch (und vielleicht sogar: vor allem) mit seinem Status als Schriftsteller.

2 Vom „Sturz" zur „Gesundung"

Aber der Reihe nach: Wovon erzählt der *Alpdruck*? Der Roman gliedert sich in zwei Teile mit insgesamt zwölf Kapiteln. Die Handlung des ersten Teils – mit dem Titel „Der Sturz" überschrieben – setzt im April 1945 ein: In einer kleinen Stadt nahe Berlin erwartet der Schriftsteller Dr. Doll zusammen mit seiner Familie, seiner wesentlich jüngeren Frau Alma, mit der er in zweiter Ehe verheiratet ist, zwei Kindern und einer alten Großmutter die Ankunft der Roten Armee. Im Gegensatz zum Großteil der Stadtbewohner erwartet Doll die Besatzer als „Erlöser" (DA 38), weil er als Schriftsteller unter den Nationalsozialisten Repressionen ausgesetzt war. Bereit, als ‚anständiger' Deutscher die Soldaten der Roten Armee zu begrüßen, muss er bei deren Ankunft erkennen, dass seine selbstbewusste Distanzierung von den Nachbarn naiv war:

> Mit Recht hatten ihn die Russen angesehen wie ein kleines, böses, verächtliches Tier, diesen Kerl mit seinen plumpen Anbiederungsversuchen, der glauben machen wollte, dass mit einem freundlichen Grinsen und einem kaum verstandenen russischen Wort all das auszulöschen war, was der Welt in den letzten zwölf Jahren von den Deutschen angetan war –! (DA 38 f.)

Diese Reflexion über die (Kollektiv-)Schuld der Deutschen und die Verantwortung des Einzelnen bilden das Zentrum, um das der Text kreist: Die Frage nach dem Umgang mit dem Geschehenen wird der *Alpdruck* bis hin zum Schlusswort prozessieren, ohne zu einer Lösung zu finden.

Nach der Besatzung durch die Rote Armee werden Doll und seine Frau mit den anderen Bewohnern der Stadt zur Zwangsarbeit verpflichtet, bis ein Zufall dazu führt, dass der Schriftsteller von der russischen Kommandantur zum Bürgermeister ernannt wird. In dieser Funktion muss er sich nicht nur um den Wiederaufbau des vom Krieg Zerstörten sorgen, sondern auch „die[] Nazis in harmlose Mitläufer und in tätige Verbrecher auf[]teilen" (DA 80). Die tägliche Konfrontation mit den eigensinnigen Delinquenten, die mangelnde Solidarität in der Bevölkerung und die tiefe Verwurzelung der nationalsozialistischen Ideo-

logie zehren an Dolls physischer und psychischer Gesundheit, bis er schließlich das Amt des Bürgermeisters aufgeben muss. Nach einem Krankenhausaufenthalt brechen Doll und seine Frau nach Berlin auf, um in ihrer dortigen Wohnung einen Neuanfang zu wagen. In der zerstörten Hauptstadt angekommen, müssen beide erkennen, dass die Lage hier nicht weniger kompliziert ist: Ihre Wohnung ist von anderen belegt und auch die Versorgung mit Lebensmitteln erweist sich als problematisch. Mit der Situation überfordert, flüchten die Dolls in den Drogenkonsum: Von Morphium und Schlafmitteln berauscht, verbringen sie die Tage im Dämmerzustand, bis ihnen die finanziellen Mittel ausgehen und beide in Kliniken eingewiesen werden.

Der zweite Teil, überschrieben mit dem Titel „Die Gesundung", setzt mit der selbständigen Entlassung Dolls aus der Pflegeanstalt ein. Seine Versuche, den Alltag im Nachkriegsberlin zu bewältigen, sind allerdings zum Scheitern verurteilt. Auch als Alma die Klinik verlässt, verbessert sich die Situation nicht, vielmehr steigert sich die finanzielle Not der beiden noch weiter. Verzweifelt wendet sich der Schriftsteller an seinen ehemaligen Verleger, um nach Arbeit zu fragen. Dieser verweist ihn an Granzow, einen Schriftstellerkollegen, der, aus dem russischen Exil zurückgekehrt, in der sowjetischen Besatzungszone den kulturellen Neuanfang in Deutschland gestalten soll. Dazu will er auch den ehemaligen Erfolgsschriftsteller Doll gewinnen, dem er seine großzügige Hilfe anbietet. Unter anderem stellt er der Familie ein Haus in einem für die Führungsriege der sowjetischen Besatzungszone vorbehaltenen Viertel zur Verfügung und unterstützt die Dolls finanziell. Das letzte Kapitel des Romans zeigt den Protagonisten erneut in einer Pflegeanstalt, kurz vor seiner Entlassung: Sowohl er als auch seine Frau waren nach einer kurzen Phase der Gesundung wieder rückfällig geworden, in der Heilanstalt hat Doll – den mehrmaligen Aufforderungen Granzows folgend – mit einem Roman über das Dritte Reich begonnen. Die Arbeit an diesem Auftragswerk bereitet dem Schreibenden allerdings kein Vergnügen und geht entsprechend langsam voran. Die letzten Szenen zeigen den Schriftsteller auf dem Spaziergang von der Klinik hin zu seinem neuen Haus, bei dem gerade Alma mit der aus dem Landhaus geretteten Bibliothek eintrifft. Der Roman endet also versöhnlich, in seinem letzten Absatz steigert er sich gar zu einem pazifistischen Pamphlet: „[E]s ist wieder Friede – Friede! Begreife es im Innern, Mensch, du brauchst nicht mehr zu morden und zu töten. Waffen sind unnötig, es ist wirklich Friede!" (DA 268)

3 Wechselbegriffe für die Depression

Das hoffnungsvolle Ende des *Alpdrucks* steht in einem auffallenden Kontrast zum bis dahin Exerzierten – und es wird darauf zurückzukommen sein, inwiefern der erzählerische Sprung ins Sentenzenhafte auch die komplizierte Krankengeschichte Dr. Dolls beschließen kann. Denn diese wechselvolle, von zahlreichen Auf- und Abschwüngen gekennzeichnete Krankengeschichte organisiert den Roman. Der *Alpdruck* entwirft, vermittelt über seinen Protagonisten, ein Zeitbild und umkreist zu diesem Zweck dessen psychische Disposition wieder und wieder.[16] Dabei findet die Erzählinstanz beinahe mit jedem Rückfall Dolls in die Depression neue Wechselbegriffe für die Krankheit und semantisiert sie auf diese Weise jeweils unterschiedlich. So wird sie an einer Stelle als eine „schwere[] innere[] Krise“ bezeichnet, die mit „Unglaube[n]“ und „Zweifel an sich und der Umwelt“ (DA 77) einhergehe. Doll, so heißt es weiter, ist in diesen Momenten von einer „tiefe[n] Mutlosigkeit“ (DA 77) gelähmt. An anderer Stelle wird die Depression weniger als Form von Apathie und Phlegma beschrieben, sondern als eine körperliche Verwundung. Von einer „[V]erletz[ung]“ des „Lebenszentrums“ ist dort die Rede, die den Verlust des „Selbsterhaltungstrieb[s]“ (DA 95) zur Folge habe. Die Depression, so heißt es weiterhin, zeitige ein Desinteresse an der Gegenwart, sie führe zu einer „bleierne[n] Müdigkeit“ (DA 128), die als „Leere [i]m […] Innern“ (DA 147) spürbar werde. Dass die Depression im Verlauf des Romans mit unterschiedlichen und zum Teil widersprüchlichen Metaphorisierungen umschrieben wird (der „Leere“ im Inneren an einer steht an anderer Stelle die Verletzung des inneren „Lebenszentrums“ gegenüber, einmal wird die Depression als eine physische, ein anderes Mal als eine psychische Versehrung beschrieben), macht deutlich, dass sich für den Betroffenen kein einheitliches, sich zu einem ‚Gesamten‘ fügendes Krankheitsbild ergibt, ja dass die Krankheit für den Erkrankten manchmal gar nicht als eine ebensolche erkannt oder verstanden wird. Die unterschiedlichen Symptome beziehungsweise die unterschiedlichen Empfindungen der Krankheit sind vielmehr jeweils vom Umfeld und der Lebenssituation des Erkrankten abhängig, wie auch der Blick des Depressiven auf die Welt wiederum von der Krankheit bestimmt wird.

---

16 „Die Krankengeschichte des deutschen Volkes“, so Luckscheiter, „wird literarisch inszeniert als Patientendatei eines Paares, das im Moment des Umbruchs in die innere Emigration des Drogenrauschs geht.“ Lukscheiter: Am Nullpunkt des Erinnerns, S. 59.

Diese wechselseitige Bedingtheit von Krankheit und Weltwahrnehmung wird im *Alpdruck* in den unterschiedlichen Schilderungen Berlins deutlich: Den Dolls erscheint die einst vertraute Stadt, in die das Paar große Hoffnungen setzt, fremd und abweisend. Bereits die Fahrt im überfüllten Zug in die Hauptstadt empfindet der Protagonist als einen Rückfall in „präkulturellen Naturzustand“:[17] Im Abteil kommt es zu wilden Wortwechseln, Beleidigungen, fast zu Rangeleien, es herrscht der „Hass aller gegen alle“ (DA 96) und auch die Ankunft in Berlin kann diesen Eindruck nicht mildern. Nachdem die beiden mitten in der Nacht die Ruinenstadt erreicht haben, müssen Doll und seine Frau wegen der Sperrstunde auf dem kalten Bahnhof ausharren. Jeder Gang in die Stadt, so wird ihnen erklärt, könnte tödlich enden, weil von den Patrouillen auch ohne Vorwarnung geschossen werde. Als die Dolls sich trotzdem aufmachen, um zu ihrer Wohnung zu gelangen, werden sie zwar nicht erschossen, sie finden sich aber in der zerstörten Stadt, in der ganze Straßenzüge verschwunden sind, nur schwer zurecht und verlaufen sich. Dieser ‚Empfang‘ in Berlin im Großen wiederholt der Roman im Kleinen, denn als die Dolls endlich ihre Berliner Wohnung erreichen, müssen sie feststellen, dass diese von anderen Personen besetzt und ihr Hab und Gut größtenteils verloren ist. Die einstige Metropole, von der sich die beiden eine Befreiung aus der kleinbürgerlichen Enge des Landlebens versprochen haben,[18] erscheint als lebensfeindliche Umgebung, die Ruinenstadt wird zum *waste land*. Der Text schafft einen engen Konnex zwischen dem Gemütszustand des Protagonisten und seiner Umgebung – und er macht dies sogar explizit: „[D]iese ganze Straße“, so werden Dolls Gedanken zusammengefasst, „bestand fast nur aus Ruinen. Sie bedrückten ihn nicht mehr so sehr, sie passten jetzt gut zu ihm …“ (DA 129).

Diesem oft wiederholten pessimistischen Blick auf Berlin und seine Bewohner stehen aber mindestens ebenso viele Passagen gegenüber, in denen Doll, von seiner depressiven Stimmung vorübergehend befreit, seine Umwelt ganz anders wahrnimmt und bewertet: „Als er in Berlin angekommen war, hatte er gedacht: In dieser Totenstadt werde ich nie arbeiten können! Jetzt dachte er trotzig: Und ich werde doch hier arbeiten! Trotzdem! Grade!“ (DA 171) In die-

17 Jens Priwitzer: Totenstadt und Ruinenchaos. Berlin als Stadt- und Erinnerungslandschaft in Hans Falladas Roman *Der Alpdruck*. In: Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis. Hg. v. Carsten Gansel u. Werner Liesch. Göttingen 2008, S. 69–93, hier S. 73.

18 Vgl. zum Gegensatz von Stadt und Land in Falladas Spätwerk: Bernhard Heinrich: Zur Rolle der Provinz in den Nachkriegsromanen Hans Falladas. In: Die Provinz im Leben und Werk von Hans Fallada. Hg. v. Thomas Bredohl u. Jenny Williams. Schöneiche bei Berlin 2005, S. 96–107.

sen – seltenen – Momenten eines positiven Blicks auf seine Umwelt scheint Doll sogar eine moralische Besserung der Deutschen möglich:

> Ach, wie falsch hat er in seiner Depression die Deutschen gesehen! Der Anstand, die einfache Rechtlichkeit, sie sind noch nicht ausgestorben, sie werden nie aussterben. Nein, sie werden wieder stark werden, sie werden dieses Unkraut der Nazis aus Denunziationen, Neid, Hass überwältigen, ersticken –! (DA 183)

Vom Rückfall in den Naturzustand bis zum ewigen Anstand, vom lebensfeindlichen Raum bis zum Ort der (schriftstellerischen) Produktivität ist es also – zumindest im Blick des Protagonisten, der von seinen Stimmungen, das markiert der Text über die Exklamationen deutlich, wild hin und her gerissen wird – nur ein kleiner Schritt. Die Hauptstadt avanciert zu einer veritablen Seelenlandschaft, die den vielfachen und heftigen Stimmungswechsel zwischen Euphorie und Niedergeschlagenheit, zwischen psychischer Stabilität und Depression, die der Protagonist im Verlauf der Handlung erfährt, präzise widerspiegelt.[19]

4 Sterben, Schlafen: Traditionslinien

Mit welchen unterschiedlichen Symptomen die Depression aber auch einhergeht: In allen Phasen ist die Erkrankung mit einer „[V]eracht[ung]" der eigenen Person (DA 92) verbunden, im Text ist – deutlich wertend – beispielsweise von einer „*nichtswürdige*[*n*] Apathie" (DA 77, Herv. T. W.) die Rede, die das „Interesse" des Depressiven „an jedem Vorgang auf dieser Welt" (DA 77) ersticke. Der Erkrankte blickt also, wenn er von einer „depressiven Stimmung" (DA 97) erfasst wird, voller Selbsthass auf sich und seine Krankheit. Diese Selbstverurteilung verstärkt den Leidensdruck des Depressiven noch einmal, bis sich der Selbsthass schließlich zu einer fast schmerzhaften Todessehnsucht steigert, die handlungsleitend wird. So wird die Entscheidung der Dolls, vom Land in die Stadt überzusiedeln, zum einen damit begründet, mit den in der Berliner Wohnung befindlichen Besitztümern ein anderes Leben beginnen zu können, zum anderen aber bringt Doll gegenüber seiner Frau auch noch einen anderen ‚Vorteil' des Umzugs in die Metropole ins Spiel: „Sterben müssen wir wahrschein-

19 Vgl. grundlegend zu den topographischen Ordnungen des *Alpdrucks:* Priwitzer: Totenstadt und Ruinenchaos. Diese Strategie der Stadt als ‚Seelenlandschaft' findet sich auch in anderen kulturellen Artefakten der Zeit, beispielsweise in Wolfgang Staudtes Film *Die Mörder sind unter uns* (1946).

lich doch in aller Kürze, aber in der Großstadt macht sich das doch am unauffälligsten und bequemsten. Denke nur an das Gas –!“ (DA 97) Dass diese Suizidgedanken schließlich nicht in die Realität umgesetzt werden, liegt einerseits an den mangelnden Möglichkeiten, die dem Paar zum Freitod in der Ruinenstadt zur Verfügung stehen: „Wir stehen vor dem Nichts, dachte Doll. Wie macht man es nur –? Gift ist uns unerreichbar. Wasser –? Wir schwimmen beide zu gut. Strick –? Widerwärtig! Gas – aber nicht einmal eine Küche mit Gasherd besitzen wir mehr.“ (DA 116) Andererseits aber, und das zeigt sich daran, dass es neben dem fehlenden Gasherd auch die „Widerwärtig[keit]“ der möglichen Todesarten sind, die einen Selbstmord verhindern, scheitern die Suizidabsichten auch am mangelnden Mut und der fehlenden Konsequenz der Dolls. Der Suizid, das machen nahezu alle Passagen deutlich, in denen der Protagonist über den Tod nachdenkt,[20] ist für Doll ein quälendes und dennoch (oder gerade deshalb) stets aufs Neue zu spielendes Gedankenspiel. Gleichzeitig aber verstärkt dieses Gedankenspiel – oder genauer: jeder einzelne Moment, in dem es bei einer Überlegung bleibt und Doll vor dem Suizid zurückschreckt – noch einmal die Selbstverachtung. Beinahe neidvoll blickt der Schriftsteller auf den ihm verhassten Tierarzt, der, als wenig solventer, ewig bettelnder Alkoholiker eine in den Augen des Protagonisten geradezu jämmerliche Existenz darstellt, sich aber – im Gegensatz zu Doll – immerhin zum Freitod durchringen kann.

Statt in den Tod fliehen die beiden Dolls in den Drogenkonsum, dem ewigen Schlaf des Todes ziehen sie das Morphium und andere Schlafmittel vor, die sie in einen tagelangen Dämmerzustand versetzen und es den beiden ermöglichen, einer zweiten ‚inneren Emigration‘ gleich, die Welt außerhalb ihrer Wohnung für eine lange Zeit auszublenden.[21] „Nur stille liegen und warm werden

---

20 In seinen Selbstmordphantasien bezieht Doll ohne Weiteres auch seine Frau mit ein, um damit eine geschlechtertheoretisch prekäre Konzeption von Partnerschaft fortzuführen, die für den gesamten Roman kennzeichnend ist. Arletta Szmorhun hat diesen Zusammenhang in ihren Arbeiten zum *Alpdruck* eindrücklich aufgearbeitet. Vgl. Arletta Szmorhun: Frauenkörper als Tauschobjekt. Literarische Inszenierungen von Prostituiertenfiguren in Hans Falladas *Der Alpdruck* und Hans Werner Richters *Du sollst nicht töten*. In: Eros und Logis. Literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Albrecht Classen u. a. Tübingen 2018, S. 236–250; vgl. zu Fallada S. 238–242; dies.: Hans Falladas *Alpdruck* im Raster der Geschlechtermatrix. In: Stuida Niemcoznawcze 41 (2009), S. 317–327; dies.: Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Zur Fluktuation weiblicher Identität in Hans Falladas *Alpdruck*. In: Hans Fallada und die literarische Moderne. Hg. v. Carsten Gansel u. Werner Liersch. Göttingen 2009, S. 163–172.

21 Vgl. allgemein zu Drogen beziehungsweise zum Status der Sucht als Thema bei Fallada: Detlev Jürss: Rausch und Realitätsflucht. Eine Untersuchung zur Suchtthematik im Romanwerk Hans Falladas. Konstanz 1985, zum *Alpdruck* im Speziellen: S. 191–200.

und schlafen –! Von nichts mehr wissen –! Ausgelöscht sein –!“ (DA 104), so fasst Doll sein Ideal zusammen. Und weiter: „[S]chlafen, schlafen, schlafen möchte [ich] und all dies vergessen“ (DA 82). Wird die Depression als eine moralische Erkrankung konzeptualisiert, die diejenigen betrifft, die Vergangenheit nicht vergessen können und um ihre (Kollektiv-)Schuld wissen, so wird konsequenterweise das Vergessen und das Verdrängen zum Ideal erhoben. Mit seinem dreifach wiederholten Schlafwunsch aber zitiert Doll nicht einen, sondern *den* Melancholicus der europäischen Literatur schlechthin: Hamlet. Wie Shakespeares Königssohn ist auch Falladas Protagonist ein zögernder, phlegmatischer ‚Held‘, der sich, in quälerischer Selbstreflexion versunken, nicht zum Handeln durchringen kann.

Dem Schlaf als einer realen Form der Flucht vor der Gesellschaft tritt der imaginierte Weg in die Isolation an die Seite – und auch dabei vollzieht der *Alpdruck* den Anschluss an einen prominenten Prätext. Das neunte Kapitel des Romans verweist über seinen Titel „Robinson“ auf einen der Gründungstexte der europäischen Romantradition. Falladas *Alpdruck* modifiziert dabei die Vorgaben des Prätextes von Daniel Defoe: Doll, den die Vorstellung einer Robinsonade als „Einschlafphantasie“ seit „seinen frühesten Knabentagen“ begleitet (DA 177), leidet nicht, wie sein literarischer Vorgänger, unter der Einsamkeit, sondern beschreibt sie als Idealsituation, sie ereilt ihn nicht als Schicksalsschlag, sondern Doll verfügt die Isolation in Gedanken über sich selbst: Als Robinson *redivivus* „verabscheut[]“ er den Besuch anderer Menschen, baut seine Höhle zum Versteck aus und empfindet bei der Vorstellung, „‚gerettet‘ zu werden, Angst“ (DA 177).[22] Auch wenn diese Phantasie den Protagonisten seit seiner Kindheit begleitet, lässt sie sich auf den Krieg und die damit verbundene Konzeptualisierung der Depression als moralische Erkrankung beziehen: Leidet Doll an der Kollektivschuld der Deutschen, so ist die Isolation beziehungsweise die Trennung von der Gesellschaft keine Strafe, sondern eine Erlösung, entzieht er sich doch damit der Auseinandersetzung mit dieser Schuld. In seinem ‚Exil‘ ist er, um ein Beispiel aus dem Roman aufzugreifen, mit keinen Rotarmisten mehr konfrontiert, die ihn „wie ein kleines, böses, verächtliches Tier“ (DA 38)

---

22 Diesem intertextuellen Verweis auf *Robinson Crusoe* widmet sich auch Priwitzer: Totenstadt und Ruinenchaos, S. 89 f. Das im *Alpdruck* in Anlehnung an Defoes Roman entwickelte Phantasma legt der Text – sich damit selbst interpretierend und das kulturtheoretische Wissen seines Verfassers präsentierend – nach psychoanalytischen Maßgaben als Regressionsphantasie aus: „Im Grunde aber – das wusste Doll seit der Lektüre Freud’scher Schriften recht gut – bedeutete diese Felsenhöhle […] nichts anderes als den Schoß der Mutter, in den sich der Bedrohte zurückwünschte.“ (178).

anschauen und in deren Anwesenheit er sich seiner Schuld bewusst werden muss.

5 Arbeit und Struktur. The trouble with endings …

Damit sind die beiden Strategien genannt, mit denen im *Alpdruck* Depression in Szene gesetzt wird: Einerseits entwirft der Text durch das Aufrufen zahlreicher Wechselbegriffe für die Depression (‚Krise‘, ‚Verletzung‘, ‚Müdigkeit‘) und – verbunden damit – durch Metaphern und Vergleiche, durch genuine literarische Verfahren also, ein ‚Krankheitsbild‘. Andererseits schließt der Text an literarische Prätexte und ästhetische Traditionslinien an und ruft etwa über die Todessehnsucht des Protagonisten, dessen qualvolle, nicht auszusetzende Selbstreflexion und seinen Wunsch nach Einsamkeit genau jene Motive auf, die zum festen Inventar einer Ikonographie der Melancholie gehören. Beide Strategien überlagern sich und lassen sich als Versuch verstehen, eine Sprache beziehungsweise eine Bildlichkeit für eine Erkrankung zu finden, die im Gegensatz zur medizin-, literar- und kunstgeschichtlich ‚älteren‘ Krankheit der Melancholie noch nicht über eine eigenständige ‚Bildsprache‘ verfügt.[23]

Falladas *Alpdruck* entwirft aber nicht nur eine Krankengeschichte, sondern kreist auch – und mindestens ebenso intensiv – um die Frage nach den Möglichkeiten einer Therapie. Zu diesen Möglichkeiten zählt, auch damit schließt der Roman an prominente Prätexte zur Melancholie und deren Heilung wie etwa Goethes *Wilhelm Meister* an,[24] ein tätiges Leben. Für Doll bedeutet dies zunächst einmal, das Überleben in Berlin zu sichern, ohne auf den Schwarzmarkt und die Hilfe anderer angewiesen zu sein. Hat der Schriftsteller eine depressive Phase überstanden, so setzt er sich – präventiv – selbst ein Programm, das Struktur in sein Leben bringen und den Rückfall in die Depression verhindern soll: Doll geht zum Amt, um sich und seine Frau anzumelden, Anspruch

---

23 Zu vermitteln, wie der Blick eines Depressiven oder einer Depressiven auf die Welt aussieht, ist bis heute eines der zentralen Anliegen von Institutionen, die sich der Aufklärung der Krankheit widmen. Die Robert-Enke-Stiftung hat im Herbst 2019 unter dem Titel „Impression Depression“ eine Virtual-Reality-Brille vorgestellt, die in Kombination mit einer zehn Kilogramm schweren Bleiweste den Trägerinnen und Trägern die Gefühls- und Gedankenwelt eines an Depression erkrankten Menschen vermittelt.

24 Vgl. dazu Franziska Schößler: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne. Tübingen 2002, S. 110–120; Thorsten Valk: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie. Tübingen 2002, S. 190–200.

auf die Nutzung der Wohnung zu erheben und Essenskarten zu besorgen. Der lang überlegte Gang zur Stadtverwaltung soll die beiden aus der Abhängigkeit ihrer Freunde und Bekannten befreien, er stellt den Versuch dar, ein gewisses Maß an Autonomie zurückzuerlangen. Als Doll bei diesem Agency-Projekt gleich im ersten Schritt an der Bürokratie scheitert, führt ihn der misslungene Therapieversuch jedoch nur tiefer in die Depression zurück.

Neben diesem selbst verordneten und selbst durchgeführten Heilungsversuch thematisiert der Roman aber auch institutionalisierte Formen der Therapie. Doll wird – wie seine Frau – in eine Klinik eingeliefert, in der er von seiner Drogensucht, aber auch von seiner Depression geheilt werden soll. Diese Hospitalisierung stellt für Doll keine Besonderheit dar, er kokettiert sogar mit seinem Status als ‚Wiederkehrer', wenn er „nicht ganz frei von Stolz" sich selbst als „Stammgast" bezeichnet (DA 139):

> Dies war ein Haus, in das er immer gegangen war, wenn ihn seine überreizten, nie sehr starken Nerven im Stich gelassen hatten. Schwere Stunden hatte er in diesem Hause erlebt, Depressionen, in denen er sich völlig aufgegeben hatte, in denen er selbst an seinem Verstande gezweifelt hatte, aber immer hatte er sich wieder aufgerappelt. Plötzlich – von heute auf morgen – hatte er sich dann für gesund erklärt und war wieder an seine Arbeit gegangen … (DA 139)

Mit der gleich nach der Gesundung angegangenen „Arbeit" ist jene Tätigkeit gemeint, die als Therapiemethode Doll einzig einen Ausweg aus der Depression zu bieten vermag: die Literaturproduktion, die als ein „[F]reischreiben" (DA 147) verstanden wird. Ist dem Autor das Schreiben in Aussicht gestellt, so spürt er „Maienluft" an „grauen Novembertag[en]" (DA 226), statt „schlafen, schlafen, schlafen" (DA 82) wird „Arbeit, Arbeit, Arbeit" (DA 268) zum Ideal des Protagonisten. Damit liefert, so fasst es Jens Priwitzer pointiert, „Falladas Protagonist schon den Prototypen des Deutschen, der Erinnerung durch Arbeit austauscht."[25] Tatsächlich stiftet für Doll, auf dem die Vergangenheit lastet und der mit der Gegenwart hadert, die Möglichkeit des Schreibens eine Idee von Zukunft: „Er wird morgen damit beginnen, Bücher zu schreiben, sein Kopf ist plötzlich voller Pläne, er wird Welterfolge haben –." (DA 125) Mit dieser Inbezugsetzung von Künstlertum und Depression schreibt sich Fallada in eine Linie ein, die sich, das haben Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl gezeigt, im Falle der Melancholie bis zu Pseudo-Aristoteles zurückführen lässt.[26]

---

25 Priwitzer: Totenstadt und Ruinenchaos, S. 92.

26 In der Auftaktfrage des (pseudo)aristotelischen *Problems XXX,1* heißt es: „Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Me-

Die Depression wird, wie die Melancholie, zur Bedingung für Genialität und Kreativität. Auch im *Alpdruck* fundiert das Glück des Schreibens auf dem Unglück der Depression.

Die zitierte Passage ist aber noch in anderer Hinsicht interessant: Der *Alpdruck* bringt die Hospitalisierung zwar als Lösung des Problems der Depression ins Spiel, es sind aber explizit nicht die Medikamente oder die Therapiemethoden der Ärzte, die Doll in der Vergangenheit von der Depression befreit haben, sondern vielmehr hat er sich selbst „für gesund erklärt", sich also in einem performativen Sprechakt selbst geheilt. Wie genau es jeweils zu diesem „[p]lötzlich[en]" Stimmungsumschwung kommt, ist Doll allerdings nicht klar. Genau darin aber liegt auch das Problem, ist der Heilungsprozess doch nicht etwas, das mit Hilfe von Außenstehenden vollzogen werden kann, sondern die Gesundung liegt ganz allein in der Verantwortung des Kranken – und sie ist mit keinem geringen Maß an Kontingenz verbunden: Es gibt keine Therapie, die Dolls Depression kurieren kann, die Heilung ‚ereilt' den Kranken plötzlich und unvorhergesehen. Weder der Arzt noch der Patient haben Einfluss darauf.

Das oben beschriebene Gesundungsszenario ist allerdings noch in anderer Hinsicht prekär, denn selbst wenn Doll sich für gesund erklären könnte, so ist das folgende An-die-Arbeit-Gehen problematisch: Doll treibt nämlich nicht mehr allein die Frage danach um, *wie* er die Depression überwinden kann und *wann* er wieder zum Schreiben kommt, sondern auch das viel grundlegendere moralische Problem, *ob* er in Anbetracht der Vergangenheit überhaupt noch schreiben kann. Auf diese Frage findet Doll in der Klinik keine Antwort. Es ist der Funktionär Granzow, der den Schriftsteller – fast wie ein *deus ex machina* erscheinend – schließlich zurück an den Schreibtisch bringt, indem er ihm das Schreiben eines Textes über das sog. ‚Dritte Reich' zur Aufgabe macht, ihn mithin zu einer *writing cure* verpflichtet. Und so verbindet Doll seine nächste Hospitalisierung mit einem Schreibexerzitium – allerdings ohne Begeisterung: „Er schreibt eigentlich nur aus Pflichtgefühl, ohne Glauben und Elan, vielleicht auch darum, um sich und andern zu beweisen, dass er wieder sehr wohl imstande ist, einmal Begonnenes zu Ende zu führen." (DA 240)

Ob dieses Projekt einer Gesundung an der Literaturproduktion letztlich erfolgreich sein kann, lässt sich mit Blick auf die Plot-Struktur, genauer: auf die Schlusskonfiguration des Romans, in Frage stellen. Das glückliche Ende des *Alpdrucks* hat in der Forschung harsche Kritik erfahren. Im *Alpdruck*, so resü-

---

lancholiker gewesen?". Zitiert nach der neuen Edition in: Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a. M. 1992, S. 59.

miert Günter Caspar, steigere sich der Schluss zu einer „Apotheose“.[27] „[K]eines seiner vielen Happy-Ends“, so fährt Caspar fort, „wirkt so aufgesetzt wie dieses“.[28] Das lässt sich aber auch anders lesen, handelt es sich bei der bemängelten Apotheose doch bereits um das zweite Ende des Romans. Schon das vorletzte Kapitel des *Alpdrucks*, an dessen Ende Granzow den Dolls seine Unterstützung zusagt, liefert ein veritables *happy ending*, bei dem sich der Schriftsteller und seine Frau in einer Limousine, die Granzow ihnen gestellt hat, küssend in den Armen liegen. Auf diese Weise verdoppelt wirkt das ‚zweite Ende‘ problematisch: Wenn nach dem ersten Happy End der Rückfall in die Morphiumsucht folgte, was spricht dafür, dass der Start in ein neues Leben diesmal besser gelingen sollte? Dass die Schließungsfigur, die Fallada für den *Alpdruck* entwirft, ‚aufgesetzt‘ wirkt, lässt sich programmatisch verstehen, wird damit doch noch einmal die Ambivalenz des Schlusses betont – der Roman endet so weit weniger versöhnlich, als es auf den ersten Blick erscheint. Und das gilt vor allem im Hinblick auf Dolls Status als Schriftsteller, denn in Bezug auf die existentielle Sinnstiftung durch das Schreiben stiftet der *Alpdruck* keinerlei Hoffnung. „Er hatte“, heißt es im Zusammenhang mit Dolls *writing cure* gegen Ende des Romans, „immer seine Arbeit geliebt, sie als den Sinn seines Lebens betrachtet. Und nun sah er sich sie gleichgültig vollbringen, und oft überkam es ihn, dass er vielleicht nie mehr wie früher würde arbeiten können, dass sein Schwung für immer gebrochen war.“ (DA 260 f.)

Doll, das ist festzuhalten, findet *kein* Sujet, kein Schreibprojekt, das ihm diesen „Schwung“ zurückbringt. Für Fallada hingegen scheint der *Alpdruck* als therapeutisches Schreibprojekt funktioniert zu haben. Nach Abschluss des Manuskriptes schrieb er in einem für ihn typischen Schreibrausch die knapp achthundert Seiten von *Jeder stirbt für sich allein* nieder. Der „Welterfolg[]“ (DA 125), von dem Doll nur träumt, gelang seinem Autor doch noch. Es dauerte nur knapp siebzig Jahre, bis er sich einstellte.

Literaturverzeichnis

Becher, Johannes R.: Was nun? Zu Hans Falladas Tod. In: Hans Fallada: Der Alpdruck. Berlin ^{2}2016, S. 271–278.

Bernhardt, Rüdiger: Wirklichkeit und Traumwelt eines Chronisten. Zu Hans Falladas *Der Alpdruck*. In: Hans-Fallada-Jahrbuch 4 (2003), S. 9–42.

27 Caspar: Fallada-Studien, S. 242.

28 Ebd., S. 245.

Bielefeld, Claus-Ulrich: Der Junkie erlebt die deutsche Stunde Null. https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article129854174/Der-Junkie-erlebt-die-deutsche-Stunde-Null.html (Letzter Zugriff: 16.01.2020).
Burggrabe, Hartmut: Familie, Geld, Depression. Jonathan Franzens *Die Korrekturen* und Thomas Manns *Buddenbrooks*. In: Thomas-Mann-Jahrbuch 26 (2013), S. 209–229.
Caspar, Günter: Fallada-Studien. Berlin/Weimar 1988.
Fallada, Hans: Der Alpdruck. Berlin [2]2016.
Frank, Gustav/Stefan Scherer: Mikrodramatik der unscheinbaren Dinge. Hans Falladas soziologischer Blick als Bedingung für Weltbestseller. In: Hans Fallada. Text und Kritik 200. Hg. v. dens. München 2013, S. 83–93.
Frenzel, Marlene: *Jeder stirbt für sich allein* in Zahlen. Eine ökonomische Sicht auf die Entstehungs- und Erfolgsgeschichte von Falladas letztem Roman. In: Hans-Fallada-Jahrbuch 7 (2016), S. 438–453.
Gansel, Carsten: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. Zwischen Gleichheit und Depression in All-Age- und Adoleszenzromanen. In: Sprache der Generationen. Hg. v. Eva Neuland. Frankfurt a. M. u. a. [2]2015, S. 417–433.
Gustafson, Susan E.: Asymbolia and Self-Loss. Narratives of Depression by Women in Contemporary German Literature. In: Monatshefte 99 (1/2007), S. 1–21.
Heinrich, Bernhard: Zur Rolle der Provinz in den Nachkriegsromanen Hans Falladas. In: Die Provinz im Leben und Werk von Hans Fallada. Hg. v. Thomas Bredohl u. Jenny Williams. Schöneiche bei Berlin 2005, S. 96–107.
Heitkamp, Helmut: Poesie der Depression. Untersuchung zur Raum- und Zeitdarstellung Georg Heyms. Frankfurt a. M. 1989.
Holdack, Nele/René Strien: Vorwort des Verlags. In: Hans Fallada: Der Alpdruck. Berlin [2]2016, S. 5–11.
Jürss, Detlev: Rausch und Realitätsflucht. Eine Untersuchung zur Suchtthematik im Romanwerk Hans Falladas. Konstanz 1985.
Klibansky, Raymond/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Frankfurt a. M. 1992.
Kunze, Thomas: *Meine Kinderjahre* als Mittel zur Bekämpfung der Depression. In: Fontane Blätter 93 (2012), S. 78–105.
Lehmkuhl, Tobias: Die Stille nach dem Schock. Hans Falladas vorletzter Roman *Der Alpdruck* ist ein bewegendes Zeugnis eigenen Erlebens. In: Süddeutsche Zeitung 70 (2014), Nr. 185, 13.08.2014.
Lehmkuhl, Tobias: Hans Fallada: „Der Alpdruck“. Historisches Dokument unter dem Denkmantel der Fiktion. https://www.deutschlandfunk.de/hans-fallada-alpdruck-historisches-dokument-unter-dem.700.de.html?dram:article_id=289460 (Letzter Zugriff: 16.01.2020).
Luckscheiter, Roman: Am Nullpunkt des Erinnerns. Falladas Roman *Der Alpdruck* als Pathologie der unmittelbaren Nachkriegszeit. In: Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis. Hg. v. Carsten Gansel u. Werner Liesch. Göttingen 2008, S. 57–67.
Magen, Antonie: Fallada im Kontext der Nachkriegsliteratur. In: Fallada-Handbuch. Hg. v. Gustav Frank u. Stefan Scherer. Berlin/Boston 2019, S. 147–156.
Meyer-Gosau, Frauke: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Bücher. In: Zeitschrift für Ideengeschichte X/4 (2016), S. 119–126.
Neumärker, Klaus-Jürgen: Krankheit und Sterben bei Hans Fallada. Eine Chronik des Leidens. In: Krankheit, Sterben und Tod im Leben und Schreiben europäischer Schriftsteller. Bd. 2:

Das 20. und 21. Jahrhundert. Hg. v. Roland Berbig, Richard Faber u. Hans-Christof Müller-Busch. Würzburg 2017, S. 97–107.

Priwitzer, Jens: Totenstadt und Ruinenchaos. Berlin als Stadt- und Erinnerungslandschaft in Hans Falladas Roman *Der Alpdruck*. In: Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis. Hg. v. Carsten Gansel u. Werner Liesch. Göttingen 2008, S. 69–93.

Reemtsma, Jan Philipp: Und auch Opas M.G. Wolfgang Borchert als Veteran. In: „Pack das Leben bei den Haaren“. Wolfgang Borchert in neuer Sicht. Hg. v. Gordon Burgess. Hamburg 1996, S. 39–249.

Reemtsma, Jan Philipp: Generation ohne Abschied. Wolfgang Borchert – als Angebot. In: ders.: Der Vorgang des Ertaubens nach dem Urknall. Zürich 1995, S. 24–61.

Rönicke, Katrin: „Leere, Öde, Gleichgültigkeit“. https://blogs.faz.net/wost/2014/05/11/leere-oede-gleichgueltigkeit-1029/ (Letzter Zugriff: 16.01.2020).

Schneider, Wolfgang: Eine lohnende Wiederentdeckung. Hans Fallada: „Der Alpdruck“. https://www.deutschlandfunkkultur.de/autobiografischer-roman-eine-lohnende-wiederentdeckung.950.de.html?dram:article_id=285522 (Letzter Zugriff: 16.01.2020).

Schößler, Franziska: Goethes Lehr- und Wanderjahre. Eine Kulturgeschichte der Moderne. Tübingen 2002.

Szmorhun, Arletta: Frauenkörper als Tauschobjekt. Literarische Inszenierungen von Prostituiertenfiguren in Hans Falladas *Der Alpdruck* und Hans Werner Richters *Du sollst nicht töten*. In: Eros und Logis. Literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hg. v. Albrecht Classen u. a. Tübingen 2018, S. 236–250.

Szmorhun, Arletta: Hans Falladas *Alpdruck* im Raster der Geschlechtermatrix. In: Stuida Niemcoznawcze 41 (2009), S. 317–327.

Szmorhun, Arletta: Selbsterfahrung und Fremdbestimmung. Zur Fluktuation weiblicher Identität in Hans Falladas *Alpdruck*. In: Hans Fallada und die literarische Moderne. Hg. v. Carsten Gansel u. Werner Liersch. Göttingen 2009, S. 163–172.

Valk, Thorsten: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie. Tübingen 2002.

Wortmann, Thomas: Der Alpdruck. In: Fallada-Handbuch. Hg. v. Gustav Frank u. Stefan Scherer. Berlin/Boston 2019, S. 467–473.

Wortmann, Thomas: Fallada heute: Internationale Rezeption (Renaissance in Großbritannien, Israel und USA). In: Fallada-Handbuch. Hg. v. Gustav Frank u. Stefan Scherer. Berlin/Boston 2019, S. 566–571.

Zeisberg, Johanna: Zwischen Rettung und Unrettbarkeit. Biochemische Ich-Irritationen in Autopathographien der Gegenwart. In: Zeitschrift für Germanistik 28 (2018), H. 3, S. 502–518.

Elias Kreuzmair

Verlorene Zukunft

Über Hauntology, Depression und ihr gegenwartsdiagnostisches Potential in Theorie und Literatur

1 *Zeit*diagnosen

Die Reflexion über Gegenwart bringt zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Figuren hervor, in denen diese Reflexion gefasst ist. Diese Figuren sind Teil der distanzierenden Bewegung, mit der sich Zeitdiagnostik und kritische Zeitgenossenschaft von ihrem Beobachtungsgegenstand abzuheben versuchen. Giorgio Agamben spricht von der *sfasatura*, von der Phasenverschiebung, die Zeitgenossenschaft erst ermögliche.[1] Sie bezeichnet die Differenz, die einzuführen ist, um etwas an der Gegenwart sichtbar zu machen. Die Beobachtung der Gegenwart ist auf eine – auch zeitliche – Distanzierung zu dieser Gegenwart angewiesen. Dies gilt auch dann, wenn Gegenstand der Gegenwartsbeobachtung Zeitkonzepte, und insbesondere die Zeitform der Gegenwart selbst sind. Prägnante Beispiele wären Walter Benjamins „Engel der Geschichte" oder Friedrich Nietzsches Zarathustra und die ewige Wiederkehr, die als unzeitgemäße Figuren in einer quasi-literarischen Operation die Distanz ermöglichen, die die Kritik der Gegenwart erlaubt und dabei gerade eine andere Fassung zeitlicher Zusammenhänge in den Blick nehmen. Die Absetzungsbewegung der Zeitdiagnose zeigt sich jedoch auch schon in geringfügigeren Inventionen: Für die gegenwärtig in verschiedenen Feldern beobachtete Verschiebung in Bezug auf die Wahrnehmung von Zeit wären die Konzepte von Hans Ulrich Gumbrechts ‚breiter Gegenwart', Simon Reynolds' ‚Retromania', Franco Berardis ‚Postfuturismus' oder die Rede vom „postcontemporary", wie sie Armen Avanessian und Suhail Malik bemühen, zu nennen.[2] So unterschiedlich die jeweili-

---

1 Vgl. Giorgio Agamben: Che cos'è il contemporaneo? In: ders.: Nudità. Rom 2009, S. 19–32, hier S. 21.

2 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Berlin 2010; Simon Reynolds: Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. London 2011; Franco Berardi: After the future. Oakland, CA 2011; Armen Avanessian/Suhail Malik (Hg.): Der Zeitkomplex. Postcontemporary. Berlin 2016. Dazu auch Eckhard Schumacher: Present Shock. Gegenwartsdiagnosen nach der Digitalisierung. In: Merkur 72 (2018), H. 826, S. 67–77.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-013

gen Ansätze sein mögen, sie teilen doch eine Diagnose, die meist nach dem sogenannten „Ende der Geschichte“[3] einsetzt, sich mit der Finanzkrise von 2008 aber zu intensivieren scheint: Die Zukunft werde zunehmend irrelevant, zudem kollabiere die Differenz von Gegenwart und Vergangenheit. Je nach Position wird diese Diagnose als bloßer Befund, Verlust oder Alarmzeichen gewertet. Dieser Diskurs bildet den Kontext, vor dem man Mark Fishers *Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft* aus dem Jahr 2014 lesen muss. Es gibt jedoch einen entscheidenden Punkt, der seine Diagnose von den anderen unterscheidet: Verlust der Zukunft und Wiederkehr von Vergangenheiten werden nicht nur als problematisch bewertet, sondern mit einem depressiven Weltverhältnis in Verbindung gebracht und als pathologisch markiert. Der Akzent liegt bei Fisher auf der Verbindung von individueller Depression und gesellschaftlicher Krise. Fisher entwickelt ein Modell der Gegenwartsdiagnose, dessen wesentliche *sfasatura* in der Etablierung eines depressiven Blicks besteht, der die Zukunft auf den Tod verkürzt und in der Gegenwart die Gespenster der Vergangenheit sichtbar werden lässt. Ausgehend von Fisher lässt sich über die Gemeinsamkeit des depressiven Blicks eine Strömung in Literatur und Theorie identifizieren, zu der hier neben Fisher Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013) und Kathrin Rögglas Erzählband *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016) gezählt werden sollen. Sie nehmen Alain Ehrenbergs Befund über den Zusammenhang von Subjektautonomie, kapitalistischer Gesellschaft und Depression auf und wenden ihn zur Kritik dieser Gesellschaft.[4] Die „Epochenkrankheit“ Depression wird nicht als defizitär verstanden, sondern in ihrer Limitation produktiv – die „Krankheit als besondere Befähigung“.[5] Krankheit ist in diesen Texten, in Abgrenzung von einer Formulierung von Susan Sontag, nicht Metapher, sondern Verfahren.[6]

3 Vgl. Francis Fukuyama: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? Übers. v. Helmut Dierlamm, Ute Mihr u. Karlheinz Dürr. München 1992.
4 Vgl. Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004.
5 Frank Degler/Christian Kohlroß: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: dies. (Hg.): Epochen / Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. St. Ingbert 2006, S. 15–20, hier S. 16.
6 Vgl. Susan Sontag: Krankheit als Metapher. Übers. v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. München 1978.

2 Depression und Gesellschaft I: Mark Fishers *Gespenster meines Lebens* (2014)

Gespenster meines Lebens versammelt Texte, die zunächst zumeist auf Fishers Weblog *k-punk* publiziert wurden.[7] Es handelt sich um Film-, Fernsehserien-, Buch- und Plattenkritiken sowie längere Überlegungen zum Werk einzelner Gruppen, beispielsweise zur britischen Post-Punk-Band Joy Divison. Der Band präsentiert, wie das Possessivpronomen im Titel anzeigt, keine systematisch entwickelte Theorie, sondern das Ergebnis der spezifischen Lektüre- und Schreib-biographie des 1968 geborenen Fisher. Sichtbar wird diese Biographie sowohl in den herangezogenen Theoriemodellen – von Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Bänden zu Kapitalismus und Schizophrenie, über Frederic Jamesons Postmoderne-Diagnosen und Derridas *Marx' Gespenster* (1993) – als auch in den musikalischen, filmischen und literarischen Beispielen, die jeweils aus dem Zeitraum zwischen 1970 und der Gegenwart stammen.[8] Fisher thematisiert die autobiographische Dimension seiner Texte insbesondere dann, wenn er auf die Depression als Ausgangspunkt seines Schreibens hinweist:

> Depression heißt der böse Spuk, der mein Leben lang an meinen Fersen klebt. […] In einem Zustand der Depression, der mir das alltägliche Leben kaum erträglich scheinen ließ, habe ich 2003 zu bloggen angefangen. Das Schreiben war verschiedentlich Teil der Auseinandersetzung mit diesem Zustand, und es ist kein Zufall, dass mein (bislang erfolgreicher) Ausweg aus der Depression mit einer gewissen Externalisierung von Negativität einherging: Das Problem ist nicht (nur) meines, sondern eines der gesamten Kultur um mich herum.[9]

Die Depression ist für Fisher zunächst Schreibanlass, entwickelt sich dann aber über den Prozess, den er „Externalisierung von Negativität" nennt, zu etwas anderem. Die Depression wird zur Folie seiner Gegenwartsbeobachtung, der

---

7 Vgl. Mark Fisher: k-punk [2006–2013], unter http://k-punk.abstractdynamics.org/ (Letzter Zugriff: 30.10.2018). „Hauntology" ist auf dem Weblog insbesondere zwischen 2005 und 2010 Thema zahlreicher Einträge.

8 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I [1972]. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1977 und dies.: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II [1980]. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé. Berlin 1992 sowie Frederic Jameson: „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", in: New Left Review 146 (1984), H. 146, S. 53–92 und Jacques Derrida: Marx' Gespenster. Der Staat, die Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [1993]. Frankfurt a. M. 2004.

9 Mark Fisher: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft [2014]. Übers. v. Thomas Atzert. Berlin 2015, S. 43.

depressive Blick nimmt eine mediale Stellung ein, die ein gegenwartsdiagnostisches Potential aktiviert. Fishers Biographie wird zu einer exemplarischen Biographie, und die individuelle Depression wird zum Verfahren, eine gesellschaftliche und kulturelle Krise sichtbar zu machen.

Fisher geht davon aus, dass die „von Jameson beschrieben[e] Postmoderne mit ihren Vorlieben für Retrospektive und Pastiche [...] naturalisiert“[10] wurde. Die Zukunft als Ort der Möglichkeit und der Innovation, so Fishers Diagnose insbesondere in Bezug auf Popmusik, sei nicht mehr relevant: „Mehr noch, die Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Gegenwart selbst bricht gerade zusammen.“[11] Die von Reynolds so genannte „Retromanie“ der Popkultur werde zum Dauerzustand, die Wiederkehr der Vergangenheit zur Normalität, die jede Unheimlichkeit verloren habe.[12] Dieser Verschiebung in der kulturellen Produktion schreibt Fisher auch eine sozialgeschichtliche Dimension zu: Als Kontext betont er insbesondere den Thatcherismus der 1980er Jahre, das auf ihn folgende Aufblühen des Neoliberalismus und die Normalisierung postfordistischer Arbeitsverhältnisse. Aus der Engführung von Popkultur und politischer Situation erfolgt Fishers Diagnose kultureller Stagnation.

Auf dieser Basis wird der von Derrida in *Marx' Gespenster* geprägte Begriff – französisch *hantologie* klingt fast wie *ontologie* – Hauntology eingeführt. Hauntology bezeichnet eine Theorie des ‚Nicht-mehr' und ‚Noch-nicht', das als Virtuelles in der Gegenwart wirksam ist – und impliziert eine Analyse der „Logik der Heimsuchung“.[13] Derridas historischer Ausgangspunkt für die Formulierung der Hauntology als auch Fishers Ausgangspunkt für die Beschreibung dessen, was er an anderer Stelle kapitalistischen Realismus genannt hat, ist das von Francis Fukuyama ausgerufene vermeintliche „Ende der Geschichte“ nach dem Zusammenbruch der UDSSR.[14] In *Gespenster meines Lebens* akzentuiert Fisher die medientechnische Dimension der Hauntology, die Derrida in *Marx' Gespenster* in Bezug auf globalisierte Kapitalströme entwickelt und die er an anderem Ort – beispielsweise in dem von Fisher erwähnten Film *Ghost Dance* – auch auf das

---

10 Fisher: Gespenster, S. 25.

11 Ebd., S. 19.

12 Vgl. ebd., S. 24 f. Auch: Reynolds: Retromania, S. 328–356. Dazu Eckhard Schumacher: Vergangene Zukunft: Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion. In: Merkur 69 (2015), H. 788, S. 58–64.

13 Derrida: Gespenster, S. 25. Vgl. dazu auch Martin Hägglund: Radical Athesim. Derrida and the Time of Life. Stanford 2008.

14 Zum kapitalistischen Realismus vgl. Mark Fisher: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? [2009]. Übers. v. Christian Werthschulte, Peter Scheiffele u. Johannes Springer. Hamburg 2013.

Telefon und die Schrift bezieht.[15] Fisher entwickelt diese Thesen weiter: Die Popularisierung des Internets in den letzten beiden Jahrzehnten habe dazu geführt, dass Raum und Zeit kollabierten, wenn entfernte Ereignisse als vermeintlich unmittelbar präsentiert werden könnten. Dieser Zusammenhang ist das zentrale Argument Fishers, Hauntology und Popkultur miteinander in Verbindung zu bringen. Denn gerade deren Distribution, Rezeption und Konsum basiere wesentlich auf digitalen Technologien.[16]

Dieser Zusammenhang aus Medientechnik und Sozialgeschichte ließe, so Fisher, in der Popkultur eine hantologische Ästhetik erscheinen, die sich in den Werken des Künstlers William Basinski, dem Label Ghost Box oder der Musik von The Caretaker und Burial zeige. Sie teilten weniger einen spezifischen Sound, „als vielmehr eine bestimmte Sensibilität, eine existentielle Ausrichtung. Diese *Hauntologen* sind erfüllt von einer überwältigenden Melancholie; und sie beschäftigen sich intensiv mit der Art und Weise, wie Technologie Erinnerung materialisiert."[17] Spuren dessen seien zum Beispiel das Geräusch von Knacken und Knistern von Vinyl auf gegenwärtigen elektronischen Musikproduktionen. Die Erinnerung an die vergangene Technologie werde durch diese sonische Wiederkehr in elektronisch produzierter Musik wachgehalten. Mit der *Red Riding*-Tetralogie (1999–2002) von David Peace, die von verschiedenen Mordserien im Großbritannien der 1970er und 1980er handelt, führt Fisher auch ein literarisches Beispiel an. Fisher hebt in Bezug auf diese Romane hervor, dass sie in dreifacher Hinsicht hauntologisch wären: Orte, Figuren und Stimmen würden in Peaces Romanen von einer fundamentalen ontologischen Unsicherheit erfasst, die ein gespenstisches Zwischen erzeuget, das durch die Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit gekennzeichnet sei.[18]

In *Gespenster meines Lebens* wird Fishers Biographie zu einer exemplarischen Biographie und seine individuelle Depression zum Medium, das die Effekte gesellschaftlicher und kultureller *depression* sichtbar macht. Fishers depressiver Blick entdeckt eine Ästhetik, die „sich auf Persistentes, Repetitives oder Präfiguratives bezieht"[19]. Die Persistenz der Vergangenheit in der Gegenwart hebt die Differenz der Zeitformen scheinbar auf und lässt die Zukunft aus dem Blick rücken. Fishers Ansätze zu einer hauntologischen Ästhetik verweisen

---

15 Vgl. *Ghost Dance*. Reg. Ken McMullen. Looseyard, 1983. Siehe auch Derridas Überlegungen zu Marx als „einem der ersten Denker der Tele-Technologie" in Derrida: Gespenster, S. 232.

16 Vgl. Fisher: Gespenster, S. 33.

17 Ebd.

18 Ebd., S. 115.

19 Ebd., S. 43.

auf die Inkohärenz, Überschneidung und stellenweise Ununterscheidbarkeit verschiedener Zeiten, verschiedener Räume und verschiedener Figuren. Die gesellschaftliche *depression* und ihre ästhetischen Folgen werden durch den Blick des Depressiven intelligibel, Persistentes, Repetitives, Präfiguratives werden durch ihn hörbar, sichtbar und lesbar. Diese wechselseitige Abhängigkeit von hauntologischen Phänomenen und depressivem Blick macht Fishers hauntologische Ästhetik aus. Sie verdankt sich dem depressiven Blick als Verfahren, die Krise der Gegenwart zu erzählen. Dieses Potential macht ihn auch für literarische Texte attraktiv.

3 Depression und Gesellschaft II: Terézia Moras *Das Ungeheuer* (2013)

Obwohl Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013) im Gegensatz zu Fishers Überlegungen ein literarischer Text ist, findet sich in ihm eine ähnliche Konstellation. Der depressive Blick wird auch hier zu einem Verfahren der Zeitkritik, das individuelle und kollektive Krise verknüpft, indem es hauntologische Phänomene sichtbar werden lässt. Der Roman handelt von einer Zeit nach dem September 2008, dem Monat der so genannten *Lehman*-Pleite. Vor dem Hintergrund dieser Pleite wird der Vorgängerroman *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009) erzählt, der mit *Das Ungeheuer* und einem weiteren Roman eine Trilogie bilden soll. Den sozialgeschichtlichen Hintergrund des Romans bildet die jüngere deutsche Geschichte seit der Wiedervereinigung. Ausgehend von einem zweifachen depressiven Blick entwickelt *Das Ungeheuer* eine literarische Gegenwartsdiagnose.[20] Am Beispiel der Biographien der depressiven Hauptfiguren Darius Kopp, IT-Ingenieur, und seiner Frau Teodóra Meier, genannt Flora, zeigen sich erstens die Verschiebung der Zeitwahrnehmung und zweitens hauntologische Phänomene als deren Konsequenz. Der Dämon der Depression

---

20 Berwald hat mit Blick auf eine „Ethik des Zuhörens“ in *Das Ungeheuer* auf die „lucid analyses of social injustice“ hingewiesen, die der Roman enthalte. S. Olaf Berwald: The ethics of listening in Dana Ranga’s *Wasserbuch* and Terézia Mora’s *Das Ungeheuer*. In: Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture. Hg. v. Jill E. Twark u. Axel Hildebrandt. London 2015, S. 275–289, hier S. 284. Dazu auch Monika Shafi: A Living. Wer tut wo was, um sein Überleben zu sichern. Zur Problematik von Mobilität, Arbeit und Würde in Romanen der Gegenwartsliteratur. In: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Hg. v. Corina Caduff u. Ulrike Vedder. Paderborn 2017, S. 139–149.

schweigt nicht, er ist der Modus des Sprechens.[21] *Das Ungeheuer* ist ein Krisenroman, in dem die individuelle Krise als kollektive lesbar wird.

Flora, die aus Ungarn nach Deutschland emigriert ist, hat vor Beginn der Romanhandlung Selbstmord begangen. Der Tod seiner Frau hat bei Darius eine depressive Krise ausgelöst.[22] Nach einer längeren Phase der Antriebslosigkeit bricht er mit ihrer Asche auf dem Beifahrersitz zu einem ziellosen Roadtrip durch Süd- und Osteuropa auf, um eine letzte Ruhestätte für sie zu finden. Sein Gepäck besteht auch aus einem Laptop mit Tagebuchnotizen von Flora, die immer wieder um ihre Lebensumstände und insbesondere den Umgang mit ihrer Depression kreisen. Immer wenn Darius in den Notizen zu lesen beginnt, können auch die Leser*innen auf der unteren Hälfte der Seite in den Aufzeichnungen lesen.[23] Auf diese Weise wird die Gegenwart der Erzählung über Darius' Reise von der Vergangenheit überlagert, die in Floras Notizen erzählt wird.

Die Relation der Zeitformen wird im Roman implizit und explizit thematisiert.[24] Das Übereinkommen, die Vergangenheit Vergangenheit sein zu lassen, war zumindest aus Darius' Sicht ein Grundsatz der Beziehung zu Flora. Als Darius die Dateien auf dem Laptop seiner Frau, noch zu ihren Lebzeiten, zum

---

21 Vgl. dagegen Andrea Schütte: Chronik der Gefühle in Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013). In: Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literaturen 25 (2016), S. 247–263, hier S. 260: „Der Dämon, immer schon jemand, der über Bindungen bestimmt, und der Dämon der Depression sowieso, schweigt."

22 Vgl. zu Darius' Diagnose in Terézia Mora: Das Ungeheuer. München 2013, S. 57–61.

23 Moras Roman steht mit seiner unter anderem durch die Inszenierung digitaler Medien motivierten Teilung des Textes nicht allein. Vielmehr findet man dieses und vergleichbare Verfahren häufiger in postmodernen Romanen – unter anderem in Ecos *Il pendolo di Foucault* (1988). Vgl. dazu N. Katherine Hayles: Electronic Literature. New Horizont for the Literary. Notre Dame, Indiana 2008, S. 159–186 und Bernhard Metz: Vom Aufschreibe- zum Satzsystem: Computergestützte Textverarbeitung und Druckvorstufe bei John Barth, Renaud Camus, Mark Z. Danielewski, Umberto Eco, Max Goldt, Jeanette Winterson und einigen anderen. In: Kritische Beiträge. Sonderheft Typographie & Literatur. Hg. v. Thomas Rahn u. Rainer Falk. Frankfurt a. M. 2016, S. 269–285. Berwald führt als Vorläufer dieser Beispiele Jean Genets *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* (1967) und Jacques Derridas *Glas* (1974) an, vgl. Berwald, S. 277.

24 Damit setzt *Das Ungeheuer* die Reflexion der zeitlichen Konfiguration der Gegenwart fort, die sich schon in Moras Romanen *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und in *Alle Tage* zeigte. Vgl. Michael Haase: Erzählen in der breiten Gegenwart – drei exemplarische Lektüren aus dem Jahre 2009. In: Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschsprachigen und polnischen Literatur nach 1989. Hg. v. Carsten Gansel, Markus Joch u. Monika Wolting. Göttingen 2015, S. 393–405, hier S. 395–398 sowie Nathan Taylor: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin/Boston 2013, S. 13–30.

ersten Mal liest, empfindet er gerade die Auseinandersetzung mit ihrer Kindheit und Jugend in Ungarn, noch dazu in ihrer Muttersprache verfasst, als skandalös:

> Kopp gibt zu, den Laptop schon geöffnet zu haben, als sie noch lebte. Ich wollte etwas herausfinden. Und wissen Sie, was ich herausgefunden habe? Dass meine Frau, die die ganze Zeit so tat, als hätte sie mit ihrer Herkunft abgeschlossen, die nie ein Wort ungarisch sprach, alles, was sich in diesem Laptop befand, auf Ungarisch verfasst hat. Wie kann sie sagen, die *Vergangenheit ist die Vergangenheit*, und dann die ganze Zeit ein geheimes Leben mit dieser Sprache führen? Eine Affäre. Als hätte sie mich die ganze Zeit belogen. Wozu heiratet so jemand?[25]

Allein der Bruch mit der gemeinsamen Fokussierung auf Gegenwart und Zukunft führt dazu, dass Darius die Beziehung in Frage stellt. Gut hundert Seiten erzählt er von dem Gespräch mit Flora, in dem die Worte über die Vergangenheit gefallen sein sollen. Flora habe gesagt: „In der Gegenwart leben und ein wenig in der Zukunft. Die Vergangenheit ist die Vergangenheit. Faden ab und fertig."[26] Der Skandal, den Floras Beschäftigung mit ihrer Vergangenheit für Darius darstellt, und seine Insistenz auf der Formulierung „Die Vergangenheit ist die Vergangenheit", die zweifach erzählt wird, markieren den Bruch, der sich in Darius' Zeitwahrnehmung vollzieht. Durch Floras Suizid und durch Darius' Lektüre der Notizen wird dieses Prinzip der Vergangenheitsbewältigung durch Verleugnung verkehrt. Jetzt wird die Gegenwart ständig durch sich überlagernde Schichten von Vergangenheiten eingeholt: Darius' Roadtrip führt ihn nicht nur in Floras Vergangenheit, nach Budapest und an ihren Geburtsort, sondern auch in seine eigene Vergangenheit, er trifft frühere Arbeitskollegen und fährt an Urlaubsorte seiner Jugend.

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit betrifft jedoch nicht nur Kopps individuelle Biographie, sondern auch sein Verhältnis zu kollektiver Erinnerung, insbesondere an seine Kindheit und Jugend in der DDR. Kopp lehnt jegliche Reflexion dieser Zeit ab, jeglicher Bezug ist mit dem Imperativ verknüpft, sich nicht zu erinnern. Seine Sozialisierung im Nachwende-Deutschland, so stellt er es dar, gebiete ihm, die Vergangenheit zu ignorieren:

> Was würdest du antworten, wenn man etwas über Bautzen wissen wollte? Ständig über Bautzen. Ich bin unschuldig, das würdest du sagen, und es wäre wahr. Unschuldig und bis zum heutigen Tage unwissend, weil ich das Volk bin, und das Volk hat nicht die Aufgabe, nach hinten zu schauen, sondern zu arbeiten und zu konsumieren, Gegenwart und

---

25 Mora: Ungeheuer, S. 60, Herv. E. K.

26 Ebd., S. 172 f.

> Zukunft, das sind unsere Zeiten, um die Vergangenheit kümmere sich, wer nichts anderes zu tun hat. So habe ich es gesehen und gelernt.[27]

Darius' spezifische Zeitwahrnehmung hat also nicht nur die individualbiographische Dimension der Beziehung zu Flora, sondern auch eine kollektive Dimension, hier angesprochen im „Volk". Diese kollektive Dimension der Zeitwahrnehmung teilt er mit Flora, die ebenfalls in einem Ostblockstaat aufgewachsen ist und die Umbrüche nach dem Ende der Sowjetunion miterlebt hat. Diese Verknüpfungen machen Darius und Flora zu einem exemplarischen Paar der Gegenwart. Deshalb kann auch der Verschiebung der Zeitwahrnehmung, die bei Flora durch die Tagebuchaufzeichnungen dokumentiert ist und bei Darius nach Floras Suizid einsetzt, eine universellere Dimension zugerechnet werden. Es handelt sich nicht nur um die tragische Geschichte eines Liebespaars, sondern um eine Reflexion der europäischen Gegenwartsgeschichte.

Wie in den von Fisher als literarische Beispiele erwähnten Romanen von David Peace und doch auf ganz andere Weise sind Stimmen, Orte und Figuren in *Das Ungeheuer* von einer ontologischen Unsicherheit erfasst, die sich als ein gespenstisches Zwischen zeigt, das über die Figur des Ungeheuers schon im Titel benannt ist. Das betrifft zunächst das Auftreten von Flora als Geist aus der Maschine, die Darius' Erzählung auf der oberen Hälfte der Seite zu infizieren beginnt. Ihre Tagebuchnotizen nehmen Darius die Gewissheiten, die er über sein vergangenes und gegenwärtiges Leben hatte. Selbst die Leerstellen – die leeren unteren Seitenhälften – erscheinen im Verlauf der Lektüre als stummer Kommentar der abwesenden Flora, die dadurch ihre geisterhafte Anwesenheit fortsetzt. Jene ontologische Unsicherheit zeigt sich jedoch auch innerhalb von Darius' Erzählung auf den oberen Hälften der Seiten. Immer wieder sind einzelne Wörter gestrichen und durch neue ersetzt. Darius reflektiert in der folgenden Passage über die Resultate seiner zunehmenden Verwahrlosung, die seinen Platz auf dem Sofa seines Freundes Juri zunehmend blockieren: „Nichts, was man nicht entfernen könnte, wenn man denn könnte, aber nein, lieber gleich auf seinen Platz verzichten, tiefer als ~~in Gottes Hand~~ auf den Boden kannst du nicht fallen".[28] Die Streichungen haben Auswirkungen auf den Status des Textes. Es gibt keine endgültige Version, insofern die durchgestrichenen Worte immer mitgelesen werden. Trotz seiner gedruckten Form deutet sich in den Durchstreichungen eine Simultanität von älteren und gegenwärtigen Versionen an. Das Zeitproblem erscheint auch auf dieser Ebene. Verstärkt wird dieser Ef-

27 Ebd., S. 327.
28 Ebd., S. 74. Vgl. auch die Durchstreichungen auf den Seiten 108, 235, 269, 328, 350, 386 u. 590.

fekt durch den gelegentlichen Wechsel der Stellung der Erzählstimme von einer homo- beziehungsweise autodiegetischen Position zu einer heterodiegetischen Position. Gerade im ersten Teil zeigt sich dieses Phänomen. So endet dort ein Absatz mit dem Satz: Der [...] Bestattungsunternehmer [...] schaut mich auch so schon an wie einen, der bereit wäre, mit einer Einbalsamierten in einem Bett zu schlafen, mit einer Wachsmaske über dem Gesicht, das in Wahrheit schwarz und verschrumpelt ist.“[29] Der nächste Absatz beginnt dann mit: „Freund Potthoff schlug vor, sich krankschreiben zu lassen, aber Kopp winkt nur ab.“[30] In einem Absatz erzählt Darius selbst, im Folgenden eine heterodiegetische Erzählinstanz, auch das Tempus wechselt. Die Verschiebung des Standpunkts der Erzählinstanz und des Tempus erzeugt ähnlich wie die Durchstreichungen Komplikationen mit Gegenwart und Vergangenheit. Die Instanz wechselt zwischen An- und Abwesenheit in der Diegese, das Tempus zwischen Gegenwart und Präteritum. Die Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit und die Verunsicherung über An- und Abwesenheiten, die die durchgestrichenen, aber lesbaren Zeichen, der gespenstische Status von Flora und die unklare Stellung der Erzählinstanz nach sich ziehen, dringen ausgehend von den zwei Hälften der Seiten des Romans bis in einzelne Elemente des Erzählens.

Auch die Orte und Figuren des Romans werden von der ontologischen Unsicherheit ergriffen. Darius’ Roadtrip führt zu Orten, die zwar als gegenwärtig erscheinen, aber mit spezifischen Vergangenheiten besetzt sind. Das gilt für Floras Geburtsort, für die Insel Lošinj, auf der Darius in seiner Jugend Urlaube verbrachte und wo er seinem Vater begegnet, und das gilt für Athen, wo Darius schließlich strandet und seinen früheren Arbeitskollegen Avris Stavridis trifft. Extrem ist diese Überlagerung der Orte, wenn Kopp halluzinatorische Erscheinungen hat und Flora ihn plötzlich auf seinem Roadtrip begleitet. So im albanischen Saranda:

> Miserable Einsamkeit. Aber er erlaubte es ihr nicht, ihm nahezukommen. Er konzentrierte sich darauf, was er in dem Moment wahrnahm. Was zu sehen ist, was zu hören ist, wie es riecht, die Temperatur, wie der Stein ist, auf dem ich sitze (hart, aber von der angenehmsten Temperatur). Flora saß im Schatten hinter ihm, ein wenig versetzt, und las ein Buch. Danke. So konnte sich Darius Kopp ohne Rücksicht auf die örtlichen Gepflogenheiten nackt ausziehen und ins Meer gehen.[31]

29 Mora: Ungeheuer, S. 52 f.
30 Ebd., S. 53.
31 Ebd., S. 337.

Gerade im Mittelteil der Reise erscheint Flora Darius immer wieder. Gelegentlich, wie sich auch an dieser Stelle im „Danke“ andeutet, spricht er sie auch an. Kompliziert wird die Situation noch dadurch, dass nicht nur Flora erscheint, sondern Darius zeitweise eine Mitfahrerin namens Oda hat, die nicht nur wegen der Assonanz der Namen immer wieder überblendet werden. Darius selbst verwechselt sie delirierend: „Erst, als er wieder draußen auf der Promenade ist, wird Kopp klar, dass es Oda ist, die er an der Hand hält, und lässt los.“[32] Zuletzt führt die Assonanz der Namen von Oda und Flora weiter zu Mora, dem Namen der Autorin, die in ihren Poetikvorlesungen mit dem Titel *Nicht sterben* (2014) das Verhältnis von Schreiben und Tod ins Zentrum gestellt hat, was weitere Verknüpfungen auf thematischer Ebene zulässt.[33] Nicht nur die Identität der Figur als Figur innerhalb der Diegese gerät dadurch ins Wanken, sondern auch ihr fiktionaler Status. Erzählstimmen, Orte und Figuren werden mittels verschiedener Verfahren in Zonen ontologischer Unsicherheit verschoben. Das Ende des Romans bildet diesbezüglich keine Auflösung des Konflikts. Wieder im Delirium beschließt Darius, Floras Asche in den Ätna zu werfen. Offen bleibt, ob er dieses Vorhaben wirklich durchführt, und offen bleibt auch, ob er gleich mit in den Ätna springt, ob dieser Roman also von Selbstmord zu Selbstmord führt. *Das Ungeheuer* endet also zwischen Leben und Tod.[34] Flora konsultiert, so erfahren wir aus ihren Aufzeichnungen, im Übrigen auch Alain Ehrenbergs Studie *Das erschöpfte Selbst*, die sie sarkastisch kommentiert: „Ehrenberg spricht von einem ‚erschöpften Selbst‘. / Freie Gesellschaften unterstützen eher die Herausbildung von Depression, repressive eher die von Neurosen. / (Aha. Und jetzt? Was schlägst du vor, Schlaumeier? Stell *du* dich doch nicht so an.)“[35] Im Roman ist das umgekehrte Verhältnis wichtiger: Nicht die Depression ist Folge einer freien Gesellschaft, das auch, vor allem aber wird in der existenziellen Krise der Depression und in gespenstischen Figuren die Krise der liberalen – neoliberalen – Gesellschaft erzählbar. *Das Ungeheuer* ist ein Krisenroman – die individuelle Krise der Depression rückt die kollektive in den Blick.

---

32 Ebd., S. 267 f.

33 Moras Frankfurter Poetikvorlesungen sind unter dem Titel *Nicht sterben* (2014) erschienen.

34 In einem Interview gab Mora an, dass Darius zunächst im dritten Band der Trilogie sterben sollte, sie es sich aber möglicherweise anders überlegen werde: Vgl. Terézia Mora: „Es gibt bessere Lösungen als den Tod“ [Interview vom 11.02.2014], unter http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/im-gespraech-autorin-terezia-mora-es-gibt-bessere-loesungen-als-den-tod-12797363.html (Letzter Zugriff: 30.10.2018).

35 Mora: Ungeheuer, S. 248.

4 Depression als Dispositiv: Kathrin Rögglas *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016)

Im Zentrum der Poetik von Kathrin Röggla steht die Frage: Wie lassen sich die Krisen der Gegenwart erzählen? In Texten wie *wir schlafen nicht* (2004) oder *die alarmbereiten* (2010) wird die Dynamik des gegenwärtigen Krisendiskurses seziert.[36] Röggla hat sich in diesem Kontext auch mit der Frage auseinandergesetzt, wie Krisenbewusstsein und eine spezifische Zeitwahrnehmung zusammenhängen. Eine Ausgabe der *Neuen Rundschau*, die sie herausgegeben hat, trägt den Titel *Gegenwart vs. Futur zwei*.[37] Die Zeitform Futur II steht für ein Verständnis von Zukunft als in der Gegenwart zu bearbeitendes Risiko. Die Zukunft als Möglichkeitsraum schließt sich, weil sie als ein schon abgeschlossenes Ereignis imaginiert wird, auf das in der Gegenwart reagiert werden muss. So erzeugen katastrophische Zukunftsszenarien Handlungsdruck in der Gegenwart. Wie Röggla in einem Essay mit dem Titel *Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion* schreibt: „Die Zeitlichkeit der Katastrophe bestimmt den [...] Takt, wir stehen unter dem Diktat des plötzlich Hereinbrechenden.“[38] Im selben Text diskutiert Röggla die Darstellbarkeit der Krisen der Gegenwart anhand von Shakespeares Königsdramen und führt den Suizid als auffällige Differenz zu den Renaissancetheaterstücken an: In „unserer neuen Shakespeareformation [scheinen] weniger Morde denn Selbstmorde den Tragödienstoff zu bilden.“[39] Dieses Zeit- und Zukunftsverständnis lässt eine strukturelle Äquivalenz zu den Entwürfen von Avanessian bis Reynolds erkennen, die eingangs erwähnt wurden.

In diesem Kontext ist Rögglas Band *Nachtsendung. Unheimliche Geschichten* (2016), der mehrere zusammenhängende und durch eine gemeinsame Rahmung verknüpfte Erzählungen präsentiert, als ein weiteres Beispiel zu lesen, die Krise der Gegenwart mit dem Verfahren des depressiven Blicks zu beschreiben. Der

---

36 Vgl. dazu zuletzt Sabine Nöllgen: Im „präsens der kelpwälder“. Tempi und Modi der ökologischen Krise in Kathrin Rögglas „die alarmbereiten“. In: Literatur und Ökologie. Hg. v. Claudia Schmitt u. Christiane Sollte-Gresser. Bielefeld 2017, S. 577–588 und Anna Rutka: Literarische Imaginationen des Endes im Umfeld der globalen Finanzkrise 2008. In: Imaginationen des Endes. Hg. v. Aneta Jachimowicz, Alina Kuzborska u. Dirk H. Steinhoff. Frankfurt a. M. 2015, S. 447–465.

37 Vgl. Kathrin Röggla (Hg.): Gegenwart vs. Futur zwei. In: Neue Rundschau 120 (2016), H. 1, S. 5–154.

38 Kathrin Röggla: Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion. In: dies.: besser wäre: keine. Essays und Theater. Frankfurt a. M. 2013, S. 209–232, hier S. 211.

39 Ebd., S. 228.

Bezug zu diesem Kontext deutet sich schon in der Covergestaltung an. In der linken oberen Ecke ist eine Figur skizziert, die im Begriff ist, sich aus dem Fenster zu stürzen. Zugleich scheint dieselbe oder eine andere Figur im Zentrum des Covers, die Arme zum Kreuz gebreitet, schon tot zu liegen. Auf der Buchrückseite ist eine weitere kleine Skizze zu sehen, die den Abtransport eines Körpers auf einer Trage zeigt. Diese drei Momente, die eigentlich – Sprung, Aufprall, Abtransport – chronologisch aufeinanderfolgen, erscheinen gleichzeitig. Die Verknüpfung von Selbstmord und Verschiebung der Zeitwahrnehmung zuungunsten der Zukunft deuten sich hier an. Der depressive Blick ist in *Nachtsendung* das Dispositiv, das für die Figuren nicht fassbar wird, das aber ihre Wahrnehmung strukturiert.

Die Figuren im Band sind „anachronistische Irrläufer[]“,[40] wie es in der Erzählung *Tangente* heißt, deren ontologischer Status unsicher ist und die häufig Erfahrungen der Derealisierung machen. Einer Figur fehlt die Erinnerung an einen ganzen Tag, Landschaften lösen sich auf, Momente dehnen oder beschleunigen sich plötzlich. Zudem scheinen die Figuren einer seltsamen Todesfixierung zu unterliegen, die nicht unbedingt artikuliert wird, die sich aber im Verschwinden der Figuren andeutet. So endet Peter Herrfurth in der Erzählung *Die Fortsetzung* „in einer Art Kälteraum […] oder dort, wo sie die Toten aufbewahren. Zumindest befand sich in diesem Raum, wo er jetzt war, kein Rest Leben“.[41] Mit seiner Ankunft in diesem Raum bereitet sich auch der Protagonist auf sein Verschwinden vor, das mit dem Ende der Erzählung eintritt. In *Kein Kontakt zu den Toten* sind die Eigenschaften von Toten auf verschiedene noch lebende Menschen verteilt, die als partielle Wiedergänger auftreten.[42] So berichtet eine Frau:

> Dort drüben liege die Art, wie er [ihr verstorbener Mann] seinen Kaffee umgerührt hatte, in der Sonne, da spaziere sein Lachen über einen gelungenen Witz vorbei, drei Räume weiter höre man ein Schnarchen, das man just für das seinige halten könne, am Fahrrad husche sein Unwillen über die ganze Entwicklung im Stadtviertel vorbei, und seine politischen Ängste verteilten sich auf drei Gestalten, die gerade aus der U-Bahn gekommen seien.[43]

---

40 Kathrin Röggla: Nachtsendung. Unheimliche Geschichten. Reinbek 2016, S. 36. Aufgrund ihres Zusammenhangs werden nicht die einzelnen Erzählungen, sondern der Band nachgewiesen.

41 Ebd., S. 16 f.

42 Vgl. ebd., S. 219–227.

43 Ebd., S. 220.

Die Figuren dieser Erzählung verkörpern zugleich ihre Gegenwart und die Vergangenheit anderer. Vorgeführt werden in *Nachtsendung* vor allem durch Friktionen in der Zeitwahrnehmung ausgelöste Zwischenzustände, die Gespenster, Wiedergänger und andere Zwischenfiguren erzeugen.

Dem unsicheren Status der Figuren geht der unsichere Status der Erzählungen insgesamt voraus, der durch ihre Rahmung markiert wird. Die erste und letzte Erzählung ist jeweils mit „Starter" überschrieben – schon auf dieser Ebene wird das Motiv der Wiederkehr eingeführt. Die Rahmenhandlung erzählt von den Passagieren eines Flugzeugs, das eigentlich starten sollte, aus unbekannten Gründen jedoch nicht starten darf oder kann.[44] Die nicht näher eingeführte Erzählinstanz spekuliert darüber, ob die Passagiere aus dem Flugzeug zurück ans Gate geführt werden würden und dort die Geschäfte noch offen hätten, man werde dann Gespräche führen und nach draußen schauen:

> Ja, man würde aus den riesigen Fensterfronten auf die dunkel werdende Stadtlandschaft da draußen schauen und sich Dinge fragen. Wann das erste Haus zu brennen beginnt beispielsweise, ob die Explosionen überhaupt zu vernehmen sein werden, ob der Rauch im Nachthimmel verschwinden wird, oder ob es sich um ein lautloses Zurücksinken der Gebäude in die Schwärze der Nacht handeln wird, ja, ganz ohne Geräusche![45]

Die Passagiere oder zumindest die Erzählinstanz erwarten also ein apokalyptisches Szenario, das sie als Beobachter*innen aus der Distanz betrachten werden können. Die Erzählinstanz überlegt weiter, ob die Passagiere dann am Gate warten könnten und, wenn sie denn zurückgeführt würden, sich Geschichten erzählen würden: „Eine Erzählung nach der anderen würde man auspacken",[46] heißt es im letzten Satz der einleitenden Erzählung. Die konjunktivische Formulierung lässt die Leser*innen im Unklaren darüber, ob diese Ereignisse wirklich eintreten werden, das heißt, ob man im Folgenden diese Erzählungen liest oder nicht. Der Status der diegetischen Ebenen bleibt also unsicher.

Die Erzählung *Im Bauch des Wals (Nuller Jahre)*, die von der titelgebenden Nachtsendung handelt, thematisiert am deutlichsten, was in fast jeder Erzählung zumindest in einem Nebensatz angesprochen wird: die Verschiebung der Zeitwahrnehmung und ihre Folgen für die Reflexion unbestimmter, aber doch

---

44 Flugreisen sind ein Motiv des Erzählbands. So scheint die Protagonistin von *Tangente* in einer Zeitschleife auf dem Weg zum Flughafen gefangen zu sein, und in *Überflug (Marokko)* sitzt die Hauptfigur in einem scheinbar endlos kreisenden Flugzeug. Beide sind auf bestimmte Art und Weise in einer transitorischen Gegenwart arretiert.

45 Röggla: Nachtsendung, S. 7.

46 Ebd.

immer als Bedrohung aus der Zukunft präsenter Krisen und Katastrophen. Der Moderator der Nachtsendung, Peter Wols, befindet sich in der misslichen Lage, dass seine Interviewgäste die Fähigkeit verloren haben, zunächst konzise und schließlich überhaupt irgendetwas zu formulieren. Dieser Zustand sei Folge einer schleichenden Entwicklung:

> Es war ein neues Stottern, kaum zu vergleichen mit dem multiplen Stottern der 80er, das in alle Richtungen zu gehen schien, das manchmal aus einem gezielten Ausschweigen und Pausemachen bestand, manchmal aus einem bloßen Verpeiltsein. Dann kamen die 90er mit ihrem Authentizitätsblock, der einfach alles in das Jetzt trieb, das immer marktförmiger zu werden schien, bis, es musste Ende der nuller Jahre gewesen sein, vielleicht eine Folge von Lehman-Brothers, vielleicht einer der vielen damaligen Krisen, eine neue Zerfahrenheit im Sprechen sich bemerkbar machte, als würde man im Bauch eines Ungeheuers sitzen, das sich Mitte der 10er Jahre dann auch gewaltig aufgeblasen hatte.[47]

Die Gegenwart ist mit sich selbst und dem permanenten Krisenzustand beschäftigt, der sich nicht mehr adäquat beschreiben lässt. Die Zeit, so wird angedeutet, scheint sich zu dehnen, das Jetzt weitet sich aus: „Die angegebene Stunde [der Radiosendung] musste längst überschritten sein. Vielleicht saßen sie hier schon seit Jahren, von nichts abgelenkt als von dem optischen Ticken der Uhr, die immer nur dieselbe Stunde anzeigte.“[48] Ein Zustand der Zeitlosigkeit stellt sich ein, die Unbestimmbarkeit erfasst immer weitere Bereiche der Gegenwart. Am Ende der Erzählung heißt es lapidar: „Das Meer zog sich zurück. (Einen Augenblick, dann war es da.)“[49] Wols und seinen Gast ereilt damit das Schicksal, das die meisten anderen Protagonisten von *Nachtsendung* mit ihm teilen: Er verschwindet in der zeitlosen Gegenwart des Krisenzustands. Es ist bezeichnend, dass sein letzter Gast Mitglied einer Punkband war und – entsprechend dem Punk-Motto *no future* –gerade daran scheitert, das nicht näher beschriebene Ereignis, den permanenten Krisenzustand der Nuller und der folgenden Jahre, einzuordnen und Schlüsse für die Zukunft zu ziehen.

Die letzte Erzählung ist wie die erste *Starter* betitelt und führt zurück zu den wartenden Flugzeugpassagieren. Auch die Leser*innen befinden sich in einer Zeitschleife, sie sind wieder dort angekommen, wo sie begonnen haben. Die Erzählung nimmt die Sätze der ersten teilweise wieder auf, variiert sie jedoch leicht und erzeugt so den Effekt der Fremdheit im Vertrauten, den Freud als

47 Ebd., S. 214.
48 Ebd., S. 216 f.
49 Ebd., S. 218.

unheimlich beschrieben hat.[50] Ein Mann fragt danach, ob die erwartete Apokalypse vor den Fenstern – „es" – nun stattgefunden habe. Eine Antwort bekommt er nicht, auch durch die kleinen Fenster des Flugzeugs lässt sich nichts erkennen: „Sie fahren los, starten, und es ist eigentlich so wie immer."[51] Das „eigentlich" deutet an, dass das ungute Gefühl bleibt, dass die Zukunft weiter droht, dass sie als Möglichkeitsraum verloren ist und sich nur als Futur II – als Anwesenheit des abwesenden Noch-Nicht – in der Gegenwart realisiert.

Der depressive Blick wird in Rögglas Erzählungen nicht explizit. Vielmehr strukturiert er die Weltwahrnehmung der Figuren in der Art eines Dispositivs. Diese Rahmung deutet sich in den Reflexionen der Erzählinstanz im Flugzeug an, die jenes Gefühl von Wiederholungsschleifen in einer endlosen Gegenwart einführt, das auch die Erzählungen kennzeichnet. Spezifiziert wird diese endlose Gegenwart durch die „Gespenster unserer Gegenwart",[52] bei denen es sich insbesondere um die mit zeitlichen Derealisierungserfahrungen konfrontierten Figuren handelt. Im Zuge dessen wird vor allem die Wiederkehr der Vergangenheit problematisch. Im Unterschied zu Moras *Das Ungeheuer* und Fishers biografischem Essay sind die Figuren in *Nachtsendung* nicht depressiv, sondern werden durch das depressive Weltverhältnis einer heterodiegetischen Erzählinstanz geprägt. Im Kontext von Rögglas Überlegungen zum Selbstmord als Tragödienstoff der Gegenwart, der Buchgestaltung und dem Verschwinden der Figuren lässt sich diese Konstellation als eine weitere Variation des depressiven Blicks begreifen.

5 Die Krise der Repräsentation der Krise

In *Gespenster meines Lebens* schreibt Mark Fisher:

> Für mich steht fest, dass die Zeit von ungefähr 2003 bis heute, zumindest was die (Pop-)Kultur anbelangt, als die schlimmste seit den 1950er Jahren angesehen werden wird – und das nicht in irgendeiner fernen Zukunft, sondern schon bald. Die kulturelle Ödnis festzustellen heißt allerdings nicht, andere Möglichkeiten hätten nicht existiert.[53]

---

50 Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M. 2000, S. 241–274.
51 Röggla: Nachtsendung, S. 283.
52 Vgl. ebd., Buchrückseite.
53 Fisher: Gespenster, S. 43 f.

Die Texte von Mora und Röggla sind kein Zeichen kultureller Ödnis, sie sind eher literarische Äquivalente zu Burial oder The Focus Group, die Fisher als positive Gegenbeispiele bespricht, insofern sie Ansätze zur Reflexion oder zumindest zur Diagnose der Gegenwart bieten. Sie teilen mit Fisher ein spezifisches Verfahren der Zeitkritik. Sie sind zeitdiagnostisch, weil sie auf verschiedenen Ebenen den depressiven Blick als Paradigma der Wahrnehmung einsetzen. Die Konsequenz dieses Verfahrens ist die Akzentuierung einer spezifischen Zeitwahrnehmung, die nicht nur von diesen drei Beispielen geteilt wird: Der Verlust der Zukunft führt in Kombination mit Überlagerungen von Gegenwarten und Vergangenheiten zu einem Zustand der Zeitlosigkeit. Die Texte sind von Figuren der Wiederkehr, Abbrüchen und Derealisierungseffekten geprägt. Neben anderen Texten von Mora und Röggla sowie den Romanen von David Peace könnte man noch weitere Werke der Gegenwartsliteratur dieser Strömung zurechnen. Zu denken wäre etwa an Marcel Maas‘ *Play Repeat* (2010), das Wiederkehrmotive in verschiedenen medialen Konstellationen thematisiert oder Jakob Noltes *Schreckliche Gewalten* (2017), dessen Sujet verlorene Zukünfte der 1970er Jahre in sich überlagernden Erzählungen über Geschwister sind.

Die „kulturelle Ödnis“, die Fisher anspricht, ist auch eine Krise der Repräsentation der Krise, wie sie auch von Röggla immer wieder thematisiert wurde. Auf diese Krise der Repräsentation der Krise kann man mit unterschiedlichen Verfahren reagieren, zum Beispiel, indem man einen Beobachterstandpunkt außerhalb des Geschehens fingiert. Das führt zu Tendenzliteratur, was nicht pejorativ, sondern als eine Schreibweise unter anderen verstanden werden soll, in der Art, wie sie Robert Menasses *Die Hauptstadt* (2017) oder Alexander Schimmelbuschs *Hochdeutschland* (2018) vorführen. Die Gegenwart wird zum Negativ dieser Texte, über die nur gesprochen wird, insofern auf sie reagiert wird. Fisher, Röggla und Mora schließen hingegen an die Gegenwartsaffirmation der Pop-Literatur der 1990er Jahre an, zu der sich zumindest im Fall von Fisher und Röggla auch Verbindungslinien ziehen lassen. Im Gegensatz zu vielen Beispielen aus dem Kontext der Pop-Literatur ist diese Affirmation der Gegenwart auf der Ebene der Verfahren nicht von einem emphatischen Bezug auf das Jetzt begleitet. Vielmehr greifen sie die Depression als ‚Epochenkrankheit‘ im Sinn von Degler und Kohlroß auf und verstehen sie als eine spezifische Limitation, die produktiv wird. Sie kehren damit einerseits den Zusammenhang von kapitalistischer Gesellschaft und Subjektautonomie hervor, den Ehrenberg herausgearbeitet hat, und nutzen ihn zugleich zur Kritik dieser Gesellschaft.

Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio: Che cos'è il contemporaneo? In: ders.: Nudità. Rom 2009, S. 19–32.

Avanessian, Armen/Suhail Malik (Hg.): Der Zeitkomplex. Postcontemporary. Berlin 2016.

Berardi, Franco: After the future. Oakland, CA 2011.

Berwald, Olaf: The ethics of listening in Dana Ranga's *Wasserbuch* and Terézia Mora's *Das Ungeheuer*. In: Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture. Hg. v. Jill E. Twark u. Axel Hildebrandt. London 2015, S. 275–289.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I [1972]. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1977.

Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II [1980]. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Vouillé. Berlin 1992.

Degler, Frank/Christian Kohlroß: Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur. In: Epochen / Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie. Hg. v. dens. St. Ingbert 2006, S. 15–20.

Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat, die Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [1993]. Frankfurt a. M. 2004.

Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Frankfurt a. M. 2004.

Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft [2014]. Übers. v. Thomas Atzert. Berlin 2015.

Fisher, Mark: Kapitalistischer Realismus ohne Alternative? [2009]. Übers. v. Christian Werthschulte, Peter Scheiffele u. Johannes Springer. Hamburg 2013.

Fisher, Mark: k-punk [2006–2013], unter http://k-punk.abstractdynamics.org/ (Letzter Zugriff: 30.10.2018).

Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919]. In: ders.: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften. Frankfurt a. M. 2000, S. 241–274.

Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? Übers. v. Helmut Dierlamm, Ute Mihr u. Karlheinz Dürr. München 1992.

Ghost Dance. Reg. Ken McMullen. Looseyard, 1983.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Berlin 2010.

Haase, Michael: Erzählen in der breiten Gegenwart – drei exemplarische Lektüren aus dem Jahre 2009. In: Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen in der deutschsprachigen und polnischen Literatur nach 1989. Hg. v. Carsten Gansel, Markus Joch u. Monika Wolting. Göttingen 2015, S. 393–405.

Hägglund, Martin: Radical Athesim. Derrida and the Time of Life. Stanford 2008.

Hayles, N. Katherine: Electronic Literature. New Horizont for the Literary. Notre Dame, Indiana 2008.

Jameson, Frederic: Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. In: New Left Review 146 (1984), S. 53–92.

Metz, Bernhard: Vom Aufschreibe- zum Satzsystem: Computergestützte Textverarbeitung und Druckvorstufe bei John Barth, Renaud Camus, Mark Z. Danielewski, Umberto Eco, Max Goldt, Jeanette Winterson und einigen anderen. In: Kritische Beiträge. Sonderheft Typographie & Literatur. Hg. v. Thomas Rahn u. Rainer Falk. Frankfurt a. M. 2016, S. 269–285.

Mora, Terézia: Nicht sterben. München 2014.

Mora, Terézia: „Es gibt bessere Lösungen als den Tod“ [Interview vom 11.02.2014], unter http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/im-gespraech-autorin-terezia-mora-es-gibt-bessere-loesungen-als-den-tod-12797363.html (Letzter Zugriff: 30.10.2018).

Mora, Terézia: Das Ungeheuer. München 2013.

Nöllgen, Sabine: Im „präsens der kelpwälder“. Tempi und Modi der ökologischen Krise in Kathrin Rögglas „die alarmbereiten“. In: Literatur und Ökologie. Hg. v. Claudia Schmitt u. Christiane Sollte-Gresser. Bielefeld 2017, S. 577–588.

Reynolds, Simon: Retromania. Pop Culture’s Addiction to Its Own Past. London 2011.

Röggla, Kathrin: Nachtsendung. Unheimliche Geschichten. Reinbek 2016.

Röggla, Kathrin (Hg.): Gegenwart vs. Futur zwei. In: Neue Rundschau 120 (2016), H. 1, S. 5–154.

Röggla, Kathrin: Gespensterarbeit und Weltmarktfiktion. In: dies.: besser wäre: keine. Essays und Theater. Frankfurt a. M. 2013, S. 209–232.

Rutka, Anna: Literarische Imaginationen des Endes im Umfeld der globalen Finanzkrise 2008. In: Imaginationen des Endes. Hg. v. Aneta Jachimowicz, Alina Kuzborska u. Dirk H. Steinhoff. Frankfurt a. M. 2015, S. 447–465.

Schütte, Andrea: Chronik der Gefühle in Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer* (2013). In: Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literaturen 25 (2016), S. 247–263.

Shafi, Monika: A Living. Wer tut wo was, um sein Überleben zu sichern. Zur Problematik von Mobilität, Arbeit und Würde in Romanen der Gegenwartsliteratur. In: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Hg. v. Corina Caduff u. Ulrike Vedder. Paderborn 2017, S. 139–149.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Übers. v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. München 1978.

Schumacher, Eckhard: Present Shock. Gegenwartsdiagnosen nach der Digitalisierung. In: Merkur 72 (2018), H. 826, S. 67–77.

Schumacher, Eckhard: Vergangene Zukunft: Repetition, Rekonstruktion, Retrospektion. In: Merkur 69 (2015), H. 788, S. 58-64.

Taylor, Nathan: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin/Boston 2013, S. 13–30.

Philipp Ohnesorge

„The hip empty mask, anhedonia"

Ästhetisierung der Depression und postmoderne Pathologien in David Foster Wallaces *Infinite Jest*

Den US-amerikanischen Autor David Foster Wallace als den Posterboy einer Gegenwartsliteratur der Depression zu bezeichnen, mag oberflächlich anmuten, hat allerdings sicherlich eine gewisse Berechtigung: Das Thema zieht sich wie wohl kaum ein anderes als roter Faden von frühen Erzählungen Wallaces (*The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing*, 1984) durch viele Kurzgeschichten (z. B. *The Depressed Person*, 1998) bis hin zu seinem wichtigsten Roman *Infinite Jest* (1996). Spätestens seit dem Tod Wallaces im September 2008 zentriert sich zudem die mediale Aufmerksamkeit auf die Biographie des Autors, der lange Zeit unter Depressionen litt und sich schließlich das Leben nahm. So bedienten die deutschen Feuilletons in ihren Nachrufen zumeist recht unbeanstandet das Narrativ des Künstlergenies, das tragisch an der Welt zugrunde geht, wenn etwa die *taz* nach dem „Suizid als Zeichen, als verzweifeltes Scheitern wie Vollendung seines Werkes"[1] fragte oder die *Zeit Campus* (immerhin knapp sieben Jahre später) von einem „Abschied aus einer Welt, an der er immer gelitten hat", berichtete.[2]

Wallaces eigenes Verhältnis zum Thema Depression und seine literarische Auseinandersetzung damit ist es jedoch nicht, die der vorliegende Artikel nachzeichnen will.[3] Stattdessen ist das erzählerische Schreiben sich bereits in *The Planet Trillaphon* um die Schwierigkeit des Umgangs mit der als „Bad Thing" codierten Krankheit bewusst – der Text kreist um ein Darstellungsproblem: Wie lässt sich „‚real' depression"[4] abbilden oder beschreiben? In diesem kurzen Text

1 Tobias Rapp: Suizid als Zeichen? David Foster Wallace ist tot. In: taz.de. 16. September 2008. http://www.taz.de/!5175810/ (Letzter Zugriff: 30.03.2019).
2 Esther Göbel: Abschied aus einer Welt, an der er immer gelitten hat. In: Zeit Online. 15. August 2015. https://www.zeit.de/campus/2015/04/david-foster-wallace-schriftsteller-kiffen-frauenheld (Letzter Zugriff: 30.03.2019).
3 Vgl. zum biographischen Verhältnis zwischen Autor und Roman diesbezüglich etwa Eric A. Thomas: „Psychotic Depression" and Suicide in David Foster Wallace's *Infinite Jest*. In Critique: Studies in Contemporary Fiction 54 (2013), H. 3, S. 276–291, insbes. S. 283–285.
4 David Foster Wallace: Der Planet Trillaphon im Verhältnis zur Üblen Sache. The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing [1984]. Zweisprachige Ausgabe. Köln ²2015, S. 76. Die Zitate in diesem Beitrag erfolgen im fortlaufenden Text mit der Sigle PT.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-014

funktionieren die Erzählstrategien meist indirekt, etwa über die Wiedergabe bekannter Äußerungen zur Depression als „Glasglocke“[5] von Sylvia Plath, auf die Wallace verweist (vgl. PT 77).[6] Hinzu kommen eine Auflistung körperlicher Symptome (vgl. PT 68 f.) oder Vergleiche: „Imagine feeling really sick to your stomach“, „you and the sickness are, as they say, ‚one‘“, „[i]t tears you open and gets in there and squirms around.“ (PT 78–81) Anfängliche Charakterisierungen der Realität des eigenen Leidens als „embarrassing“ (PT 70), „highly ironic“ (PT 66) oder gar „highly grotesque“ (PT 69) führen also zu einer erzählerischen Strategie, die zwischen Relativierung, Verschleierung und Eingeständnis der eigenen Unfähigkeit zur angemessenen Beschreibung changiert und schließlich mitten im Satz abbricht: „Except that it is just highly silly when you think about what I said before concerning the fact that the Bad Thing is really“ (PT 105).

Infinite Jest widmet sich diesem Darstellungsproblem ausgiebiger und erweitert es um eine weitere Dimension: die Ästhetisierung der Depression als *anhedonia*.[7] Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die Thematisierung einer Krankheit im Kontext des Romans als spezifische Verhandlung *postmoderner* Pathologien fungiert.

---

5 Sylvia Plath: The Bell Jar [zuerst 1963 unter dem Pseudonym Victoria Lucas veröffentlicht]. London 1966. Auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Die Glasglocke*.

6 Eine erhellende Analyse intertextueller Bezüge zwischen den Texten von Wallace und Plath liefert Jamie Redgate: David Foster Wallace’s treatment of therapy after postmodernism. In Critique: Studies in Contemporary Fiction 59 (2018), H. 3, S. 284–294.

7 Der Begriff ‚anhedonia‘ wurde – wie Fußnote 280 des Romans wiedergibt – bereits im 19. Jahrhundert vom Franzosen Theodule-Armand Ribot in den psychologischen Diskurs eingeführt, der damit eine Einschränkung der Fähigkeit bezeichnet wissen will, Gefühle zu empfinden (vgl. David Foster Wallace: Infinite Jest [1996]. New York/Boston/London 2006, S. 1053. Die Zitate in diesem Beitrag erfolgen im fortlaufenden Text mit der Sigle IJ). Im modernen psychotherapeutischen Diskurs gilt Anhedonie als Symptom verschiedener Erkrankungen – unter anderem der Depression – und geht etwa mit Motivationsverlust, verminderter Empfindungsfähigkeit von (Vor-)Freude und Genuss sowie sozialem Rückzug einher (vgl. etwa Sakina J. Rizvi/Diego A. Pizzagalli/Beth A. Sproule/Sidney H. Kennedy: Assessing Anhedonia in Depression: Potentials and Pitfalls. In: HHS Public Access. 1. Juni 2017. https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4856554/pdf/nihms777537.pdf [Letzter Zugriff: 31.03.2019]).

1 „I’d rather feel nothing than this“ – Depression in *Infinite Jest* (1996)

Der im Zentrum von Wallaces Schreiben stehende Roman *Infinite Jest* (deutscher Titel: *Unendlicher Spaß*) vermengt in seiner polyphonen Megalomanie von politischer Parodie, Milieustudie, Agententhriller, Familiendrama und postmoderner Kunst-Metafiktion[8] auch thematisch mehrere Felder miteinander. Es geht um Sucht und Unterhaltung, Drogen und Leistungsdruck sowie originär amerikanische Freiheitsdiskurse. Die Verhandlung von Depressionen ist in dieser Hinsicht nur *ein* Faden, der sich durch den 1079 Seiten umfassenden Roman am Rande des Hauptgeschehens entlangzieht: Die erste Verwendung des Wortes „depression“ findet sich auf Seite 69 und stürzt die Rezeption direkt in eine medizinisch-technische Darstellungsweise:

> Gompert, Katherine A., 21, Newton MA. Data-clerical in a Wellesley Hills real estate office. Fourth hospitalization in three years, all clinical depression, unipolar. One series of electro-convulsive treatments out at Newton-Wellesley Hospital two years back. On Prozac for a short time, then Zoloft, most recently Parnate with a lithium kicker. Two previous suicide attempts, the second just this past summer. Bi-Valium discontinued two years, Xanax discontinued one year – an admitted history of abusing prescribed meds. (IJ 69)

Auch wenn eine formale Markierung durch Anführungszeichen fehlt, ist schnell ersichtlich, dass es sich bei dieser Textstelle um die Wiedergabe von Details aus der Krankenakte der Figur Kate Gompert handelt. So beginnt das Kapitel mit dem Eintritt eines „hospital M.D.“ (IJ 68) in Gomperts Krankenzimmer, durch den fokalisiert wir die Patientin wahrnehmen und dessen professioneller Zugang die Darstellung färbt, begegnet er doch

> any psych patient under his care with a professional manner somewhere between bland and deep, a distant but sincere concern that’s divided evenly between the patient’s subjective discomfort and the hard facts of the case. (IJ 68)

Zur harten Grenze zwischen Arzt und Patientin wird hier gewissermaßen die oben zitierte Krankenakte, hinter der er sich – auch zur Wahrung einer professionellen Distanz – versteckt und die Gompert zu einer von jenen ‚psych pa-

8 Vgl. zum Begriff der ‚metafiction‘ David Foster Wallace: E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction. In: Review of Contemporary Fiction 13 (1993), H. 2, S. 151–194.

tients under his care' werden lässt.[9] Interessant ist vor diesem Hintergrund, dass auch die Patientin über eine ‚Schutzmauer' verfügt, „lying on her side on the slim hard bed in blue jeans and a sleeveless blouse with her knees drawn up to her abdomen and her fingers laced around her knees." (IJ 68) Diese ‚Fötushaltung' als Abkapselung von der Außenwelt wird bereits im nächsten Satz – erneut vermittelt durch die Perspektive des namenlosen Arztes – desavouiert, indem sie in einen Katalog bereits zum Klischee gewordener Bilder eingeordnet wird: „Something almost too overt about the pathos of the position: this exact position was illustrated in some melancholic Watteau-era print on the frontispiece to Yevtuschenko's Field Guide to Clinical States." (IJ 68) Hinzu kommt, dass sich der Arzt über den Willen der Patientin hinwegsetzt, sie dazu zwingt, sich aufrecht hinzusetzen („The doctor took an early clinical gamble and asked Kate whether it might not be easier if she rolled over and sat up so that they could speak with each other more normally, face to face.", IJ 71), um einen Dialog stattfinden zu lassen, der von dort an zum beinahe ausschließlichen Gegenstand der Darstellung wird.

Die Dialogizität des nun wiedergegebenen Gesprächs ist jedoch einseitig. Dies ist einerseits durch die bereits angesprochene interne Fokalisierung begründet, andererseits Effekt des narrativen *frames* der Arztvisite, welche jedoch im Verlauf ihren Charakter mehr und mehr verliert und sich zur schockierend schonungslosen Bloßlegung des ‚Wesens' der Krankheit seitens der Patientin wandelt. Entscheidender Ausgangspunkt dieses Wandels ist eine doppelte Aporie: Einerseits besteht eine Diskrepanz zwischen der Art und Weise, wie Depression kulturell codiert ist, und der unmittelbar subjektiven Erfahrung der Krankheit, unter der Kate Gompert leidet. Andererseits liegt das Problem vor, dass im intersubjektiven Austausch der Kommunikationssituation ein unüberbrückbarer Graben zwischen Erfahrungsgehalt und dessen Transferierbarkeit in Sprache besteht.[10] Im Fortgang arbeitet Gompert nun stetig daran, diese Missverständ-

9 Sicherlich lässt sich die ausdrückliche Markiertheit des Arztes als Mann bzw. Gomperts als Frau und das Hierarchieverhältnis zwischen Behandelndem und Behandelter kritisch reflektieren. Vgl. hierzu auch David Foster Wallace: Der bleiche König [2011]. Ein unvollendeter Roman. Köln 2013. S. 490–559, sowie eine Problematisierung des Schreibens Wallaces aus Perspektive der Gender Studies etwa durch Clare Hayes-Brady: „...": Language, Gender, and Modes of Power in the Work of David Foster Wallace. In: A Companion to David Foster Wallace Studies. Hg. v. Marshall Boswell u. Stephen J. Burn. New York 2013, S. 131–150, außerdem Clare Hayes-Brady: The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. London 2016.

10 Gerade dieser Aspekt verweist einerseits auf das schon in *Planet Trillaphon* vorliegende Darstellungsproblem und gehört andererseits zu den zentralen Ausgangspunkten des Schreibens von Wallace, wie sie etwa im posthum erschienenen Roman *Der bleiche König* formuliert

nisse auszuräumen, was eine gewisse Drastik mit sich bringt, wenn sie etwa typische Wendungen des Sprechens über Depression – wie etwa: ‚sich etwas antun wollen' – auszuräumen versucht: „‚I wasn't trying to hurt myself. I was trying to kill myself. There's a difference.'" (IJ 71) Der Zustand, den Gompert anstrebt, besteht nicht darin, sich besser zu fühlen: „‚I'd rather feel nothing than this.'" (IJ 72) Die kommunikative Intervention des Arztes[11] führt nicht zur dialogischen Vermittlung eines Verständnisses für Gomperts subjektive Erfahrung, sondern immer wieder lediglich zur Kritik kommunikativer Konventionen durch die Patientin, in deren Zentrum natürlich der Begriff der Depression steht:

> ‚When people call it that I always get pissed off because I always think *depression* sounds like you just get really sad, you get quiet and melancholy and just like sit quietly by the window sighing or just lying around. A state of not caring about anything. A kind of blue kind of peaceful state.' (IJ 73)

Gerade die Ästhetisierung der Depression ist es also nun, die Gompert kritisiert: Melancholie als *feeling blue*. Stattdessen: „‚It's like horror more than sadness. [...] I fear this feeling more than I fear anything, man. More than pain, or my mom dying, or environmental toxicity. Anything.'" (IJ 73) Schließlich scheint es Gompert zu gelingen, nicht nur die Fehlkonzeption von Depression auszuräumen, sondern sich auch einer sprachlichen Angemessenheit anzunähern: „Everything gets horrible. Everything you see gets ugly. *Lurid* is the word. Doctor Garton said lurid, one time. That's the right word for it." (IJ 73)[12]

So fordert Gompert schließlich selbst eine Schocktherapie – vielleicht will sie gerade damit auch den therapeutischen Dialog beenden und sich von der eigenen Objektifizierung befreien:

---

sind: „Ist doch schräg, dass ich das alles in mir habe, und für euch sind das bloß Worte." (Wallace: Der bleiche König, S. 474).

11 Die interne Fokalisierung deckt auf, dass der Arzt dabei auch manipulativ vorgeht, wenn in der Innenperspektive etwa medizinisch strategische Handlungsdirektiven erzählt werden: „The conversation seemed to help her focus. Like most clinically depressed patients, she appeared to function better in focused activity than in stasis." (IJ 72).

12 ‚Lurid' charakterisiert laut Oxford English Dictionary etwas als „[p]ale and dismal in colour; wan and sallow; ghastly of hue" bzw. in figurativer Verwendung „with connotation of ‚terrible', ‚ominous', ‚ghastly', ‚sensational'" (Oxford University Press: lurid, adj. In: OED Online, März 2019, www.oed.com/view/Entry/111313 [Letzter Zugriff: 27.03.2019]). Als intertextueller Bezug kommt hier außerdem erneut eine Verbindung zu Sylvia Plath hinzu, die das Wort mehrfach in *The Bell Jar*, aber auch an anderer Stelle verwendet (vgl. Redgate: David Foster Wallace's treatment, S. 286 f.).

> ‚I want shock', she said finally. ‚Isn't part of this whole concerned kindness deal that you're supposed to ask me how I think you can be of help? Cause I've been through this before. You haven't asked what I want. Isn't it? Well how about either give me ECT [Electro-Convulsive Therapy, P. O.] again, or you give me my belt back. Because I can't stand feeling like this another second, and the seconds keep coming on and on.' (IJ 74)

Auf der Suche nach dem Ausgangspunkt von Gomperts klinischer Depression spielt ein weiterer Aspekt eine wesentliche Rolle, den der französische Soziologe Alain Ehrenberg in seiner Studie *Das Erschöpfte Selbst* von 1998 für die Gegenwart hervorhebt: Der Zusammenhang von Suchtverhalten und Depression.[13] Dementsprechend befragt, erklärt die Patientin ihre Cannabisabhängigkeit, die von einer tiefen Scham begleitet wird:

> ‚Marijuana. Most people think of marijuana as just some minor substance, I know, just like this natural plant that happens to make you feel good the way oak makes you itch, and if you say you're in trouble with Hope [Slang für Marihuana, P. O.] – people'll just laugh. Because there's much worse drugs out there. Believe me I know.' (IJ 76)

Das Verhältnis, in dem Gomperts Depression und ihre Sucht stehen, ist typisch: Das Suchtverhalten dient als Bewältigungsstrategie, die jedoch ein schlechtes Gewissen auslöst und daher aufgegeben wird, was schließlich eine neue depressive Episode zur Folge hat. Somit wird der Prozess zirkulär.

Schließlich ergänzt der Arzt die Patientenakte um den Wunsch nach einer Schocktherapie. Kate Gompert hingegen „began weeping for real" (IJ 78), woraufhin die Episode abbricht und der Strang auch nicht wieder aufgenommen wird. Das Erzählverfahren ‚chronologischer Zersplitterung'[14] erschwert es, auszumachen, wo genau auf der Zeitachse der erzählten Welt von *Infinite Jest* die Episode zu verorten ist, handlungslogisch spielt Kate Gompert im Verlauf jedoch keine größere Rolle mehr. So tritt sie fortan lediglich als Randfigur auf, als eine der Bewohnerinnen des Ennet House, einer Rehabilitationseinrichtung,[15]

---

13 Vgl. Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Frankfurt a. M. 2008, S. 22. Ein Abgleich von Wallaces literarischem Text mit Ehrenbergs soziologischem bietet sich nicht nur aufgrund des Gegenstands der Depression an, sondern vor allem auch, weil Ehrenbergs Studie einerseits nur unwesentlich nach *Infinite Jest* veröffentlicht wird (zwei Jahre später) und andererseits, weil beide individuelle Pathologien zum Gegenstand haben, die ihre Bedingungen in gesellschaftlichen Gegebenheiten finden.

14 Der Roman erzählt eine der raum-zeitlichen Logik unterworfene Handlung, allerdings nicht chronologisch geordnet, stattdessen fragmentiert und damit die Lektüre erschwerend.

15 An dieser Stelle ließen sich Überlegungen über den Zusammenhang narrativer Räume und dem Erzählen von Depression anstellen: Das Reha-Zentrum ist im englischsprachigen Original ein *halfway house* (Betreutes Wohnen) und somit geradezu prädestiniert für die Suspendierung

was eine zeitlich spätere Verortung nahelegt. Auch dort wird sie vor allem von außen wahrgenommen, mitsamt ihren Tics und Eigenarten beschrieben und kommt kaum selbst zu Wort. Fokalisiert sind diese Szenen zumeist durch die Figur des Donald Gately, einem Ex-Drogenabhängigen, der inzwischen als verantwortlicher Betreuer im Ennet House arbeitet. Diese kurzen Erwähnungen Gomperts beschreiben sie zumeist als bei den anderen Insass*innen für ihre selbstmitleidige Art bekannte Person: „Kate Gompert usually won't have the juice to get up and walk away" (IJ 206), „the shapely but big-time-troubled new girl Kate Gompert – who mostly just stays in her bed" (IJ 361) oder „Kate Gompert [...] had made a possible sideways comment about hurting herself" (IJ 594).[16] Damit unterscheidet sich dieser erzählte Kontext diametral von der oben untersuchten Episode: Gompert ist nun Teil eines sozialen Gefüges und kein sozial dysfunktionales und somit klinisch isoliertes Subjekt.

Einerseits ist der leicht abfällige Ton, mit dem Gompert durch Gately beschrieben wird, zwar desavouierend, andererseits auch Antithese der Idealisierung der Depression als Melancholie, gerade durch die Verortung im Milieu von Suchtpatienten. So liegt hier gewissermaßen die literarische Bestätigung der These vor, dass „mit dem Abstieg der Krankheit auf der sozialen Leiter [...] auch ihr Erhabenes [verschwindet]".[17]

Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch eine andere spezifische erzählerische Technik von *Infinite Jest*, nämlich einer quasi-sekundären narrativen Kommentierung durch die Endnoten: Oftmals werden hier zu Beginn technisch-chemische oder andere kontextuelle Details verschiedener Drogen und Suchtmittel referiert, wohingegen etwa die Endnote 28 als Bestandteil der Gompert-Episode dasselbe mit Antidepressiva tut:

> Monoamine-oxidase inhibitors, a venerable class of antidepressants/anxiolytics, of which Parnate – SmithKline Beecham's product-name for tranylcypromine sulfate –is a member. Zoloft is a sertraline hydrochoride, a serotonin-reuptake-inhibitor (SRI) not all that dissimilar to Prozac, manufactured by Pfizer-Roerig. (IJ 994)

---

aus dem Alltäglichen, die mit einer Depression einhergeht, in der sich das Individuum als unzulänglich gegenüber den Ansprüchen der Gesellschaft empfindet (vgl. Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 170).

16 Der betreffende Kommentar wird an dieser Stelle ausgespart, aber direkt im Folgenden per Endnote 245 angehängt: „Viz.: ‚You feeling better?' ‚Will be soon.' ‚Is that supposed to mean something? What's that supposed to mean?'" (IJ 1044) Somit wird – narratologisch betrachet – der intern fokalisierten Erzählstimme der Figur Gatelys widersprochen. Vgl. zur narrativen Rolle der Endnoten in *Infinite Jest* Richard Stock: Beyond Narratology: David Foster Wallace's *Infinite Jest*. In: Prague Journal of English Studies 2 (2013), H. 1, S. 31–51, hier S. 44 f.

17 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 46.

Bereits in dieser Parallelisierung von Drogen und Antidepressiva auf der Darstellungsebene liegt eine Problematisierung der Behandlungsweisen von Depression vor. Zudem sind es auch und gerade diese kommentierend-rückführenden Elemente der Erzählung, die, um Ehrenbergs Worte zu gebrauchen, das Erhabene der Krankheit verschwinden lassen, es sozusagen auf den materiellen Boden der Tatsachen zurückholen.

Das depressive Subjekt befindet sich als pathologisch-medizinisches, das therapiert werden muss, konstant in Frontstellung zu einer Welt, der gegenüber es sich an Fehlkonzeptionen, Banalisierungen und Ästhetisierungen abarbeiten muss, während es gleichzeitig vergegenständlicht wird im Rahmen standardisierter medizinischer Behandlung zum Zwecke höherer Objektivität, wie sie die medizinische Therapie der 1990er Jahre kennzeichnet.[18] Gerade Gomperts subjektive Probleme sind somit immer auch sprachlicher Natur, scheitern an der Grenze intersubjektiver Kommunizierbarkeit und werden von bereits feststehenden Bedeutungen behindert. Schließlich bleibt ihr nur ein Weg, ihr Leiden zumindest rhetorisch verschlüsselt zum Ausdruck zu bringen. Obwohl der namenlose Arzt hierfür eine gewisse Sensibilität zeigt, kommt es nicht zu einer abschließenden Verständigung:

> She rolled an eye up at him for a long moment, sighed meaningfully, and rolled and rose. Katherine Ann Gompert probably felt that here was yet another psych-ward M.D. with zero sense of humor. This was probably because she did not understand the strict methodological limits that dictated how literal he, a doctor, had to be with the admits on the psych ward. Nor that jokes and sarcasm were here usually too pregnant and fertile with clinical significance not to be taken seriously: sarcasm and jokes were often the bottle in which clinical depressives sent out their most plangent screams for someone to care and help them. (IJ 71)

Damit ist ein weiteres Problem der Darstell- und Kommunizierbarkeit der Depression bezeichnet: Ironie, Sarkasmus und Uneigentlichkeit als Kodifizierungen bzw. Verschlüsselungen einer (eigentlich) ernsthaften Aussage, die Hilfe einfordert, mögen zwar Signalwirkung haben. Diese verwässert jedoch – so könnte zumindest eine Hypothese lauten – in einem kulturellen Setting postmoderner Verfahren, in denen Ironie etc. allgegenwärtig geworden ist, worauf im Folgenden näher eingegangen werden soll.

18 Vgl. ebd., S. 264.

2 „I identify to an extent" – Das mitfühlende Erzählen der Depression

Während die Darstellung von Gomperts subjektiver Erfahrung als klinisch depressive Person im System von Behandlung, Hospitalisierung und Therapie von Gräben kommunikativer wie intersubjektiver Unausdrückbarkeit durchzogen ist, bietet sich gerade abseits dessen, im sozialen Gefüge, die Chance zur Bewältigung durch Austausch: Das Erzählen eigener Erfahrung als ‚Lebensgeschichte'[19], denn im sozialen Umfeld des Reha-Zentrums Ennet House gelingt es den Bewohner*innen zumindest zeitweise, subjektive Erfahrung authentisch zu vermitteln. Aufgrund entzugsbedingter Schlaflosigkeit findet sich Kate Gompert zusammen mit Geoffrey Day nachts im Gemeinschaftsraum wieder, und ein Gespräch über das *feeling*, das bereits in ihrem Gespräch mit dem Arzt Gegenstand war, entspinnt sich. Die Erzählung setzt ein, nachdem Gomperts erste sarkastische Abwiegelungsversuche gescheitert sind: „‚Like you really care.' Kate Gompert's voice is toneless and hard to hear […]. ‚It isn't a question of caring or not caring.' Day says quietly. ‚I meant only that I identify to an extent.'" (IJ 648) Vorsichtig abtastend beginnt hier der Dialog über eine Identifizierung mit der Situation einer anderen Person. So erzeugt die Darstellung den Eindruck, Day suche durch die Wiedergabe eines Kindheitserlebnisses den Austausch mit Gompert, um seine eigene Erfahrung mit ihrer zu parallelisieren: „‚Katherine, Kate, it was total horror. It was all horror everywhere, distilled and given form. It rose in me, out of me […]. It rose and grew larger and became engulfing and more horrible than I shall ever have the power to convey.'" (IJ 649)

Vorerst verbleibt Gompert hinter ihrer Schutzmauer aus Sarkasmus („‚Tell me about it.'", IJ 650), doch Day besteht darauf, dass es ihm ernst ist: „‚[…] I understood what people meant by *hell*. […] I understood on an intuitive level why people killed themselves. If I had to go for any length of time with that feeling I'd surely kill myself.'" (IJ 651) Die erzählerische Episode endet schließlich mit einer Andeutung: „Gompert is now looking at him. Her face doesn't look better but does look different. Her neck's clearly stiff from having been contorted." (IJ 651)

---

19 Dem Erzählen selbst scheint in der Wertung des Romans eine gewisse Bedeutung beigemessen zu werden, fordert der Roman doch geradezu programmatisch bereits eingangs: „So yo then man what's *your* story?" (IJ 17).

Gerade dieses Abzeichnen einer Möglichkeit des Dialogs, einer Überwindung der Schutzmechanismen der ironischen Unangreifbarkeit ist hier entscheidend. Das Gespräch als *Austausch über* und nicht als *Therapie von* scheint die Möglichkeit zu erzeugen, das Schutzschild abzulegen; Kommunikation mit anderen, die über denselben Erfahrungsschatz verfügen und sich ‚miteinander identifizieren' können, ist möglich.

Ein Schauplatz der Handlung, an dem dies geschehen kann, sind die im Roman eine prominente Rolle spielenden Meetings verschiedener Selbsthilfegruppen.[20] Der Begriff der Identifikation ist etwa bei den Alcoholics Anonymous (AA) zentral und bekommt religiös-unhintergehbaren Charakter im Rahmen der Gruppensitzungen, zu denen die Bewohner*innen des Ennet House verpflichtet sind:

> White Flag is one of the area AA meetings Ennet House requires its residents to attend. […] The residents' House counselors suggest that they sit right up at the front of the hall where they can see the pores in the speaker's nose and try to Identify instead of Compare. Again, *Identify* means empathize. Identifying, unless you've got a stake in Comparing, isn't very hard to do, here. Because if you sit up front and listen hard, all the speakers' stories of decline and fall and surrender are basically alike, and like your own. (IJ 345)

Wofür in diesem Sinne metanarrativ plädiert wird, ist das Geschichtenerzählen, da, so die These, hierdurch subjektive Erfahrung in eine Ordnung transformiert wird, die jene Erfahrung intersubjektiv vermittelbar macht. Da Gruppierungen wie AA im System von *Infinite Jest* eben nicht hierarchisch geordnet sind und kein therapierend-kompetentes Subjekt auftritt, ist es möglich, mitzu*fühlen*, die Geschichten der anderen eben nicht in ihrer Schwere gegen das eigene Leiden abzuwägen (*compare*), sondern sich miteinander zu identifizieren. Was hier einerseits als idealisierende Überhöhung der Wirksamkeit von Selbsthilfegruppen verstanden werden kann, berührt jedoch einen im Rahmen der psychoanalytischen Betrachtung von Depression zentralen Punkt – Heilung wird dabei als Kompromiss begriffen, als aufzulösender Konflikt: „Der Kranke ist ein leidendes Subjekt, das sich nur als geheilt ansehen kann, wenn es die Krankheit in seine eigene Erfahrung und Geschichte integriert."[21] Was Selbsthilfegruppen anbie-

---

20 Einen ersten Überblick über die Bedeutung solcher Gruppen in der Darstellung des Romans liefert etwa das über *howlingfantods.com* (größtes Online-Archiv von Publikationen zu David Foster Wallace und seinen Texten) abrufbare Paper von Brooks Daverman: The Limits of the Infinite: The Use of Alcoholics Anonymous in Infinite Jest as a Narrative Solution after Postmodernism. Senior Honors Paper, Oberlin College, April 25, 2001. http://www.thehowlingfantods.com/brooksdaverman.htm (Letzter Zugriff: 16.12.2022).

21 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 268.

ten – abseits fragwürdiger quasi-religiöser Sinngebungssysteme –, ist zumindest ein Weg aus der Isolation als „Gefangene in einer ewigen Gegenwart“[22] des Gefühls. Die Beantwortung der Frage „So yo then man what's *your* story?“ (IJ 17) führt eben nicht nur zur Vergegenwärtigung eigener Vergangenheit als (erzählbarer) Geschichte, sondern zur intersubjektiven Identifikation als *Mitfühlen* – zumindest für den Moment des Geschichtenerzählens.[23]

3 „And re […] this depression issue“ – Anhedonie als aktualisierte Melancholie

Thematisch wird Depression in *Infinite Jest* am Beispiel der Figur Kate Gomperts vor allem auf der Ebene reflektierender, theoretisierender Auseinandersetzungen der Figuren verhandelt: In Gomperts Therapiegespräch mit dem behandelnden Arzt einer psychiatrischen Abteilung lässt sich ihre Erfahrung nicht vermitteln. Erst im nächtlichen Austausch mit einem anderen Bewohner von Ennet House wird es möglich, über ‚that feeling' zu sprechen. Schließlich muss jedoch ebenso die Frage Bestandteil der Analyse sein, wie sich Depression auf das Erzählen selbst auswirkt: Zentral ist in diesem Kontext eine Passage des Romans (IJ 692–698), die als Schlüsselstelle der Verhandlung von Depression in *Infinite Jest* fungiert, indem sie narrativ Kate Gomperts Geschichte mit der Haupthandlung kurzschließt und dabei Parallelen und Unterschiede aufzeigt. Rein formal gibt die Textpassage sich als kontextualisierender Einschub aus, der seine eigene monologisch-erzählerische Wiedergabe der Handlung unterbricht, wenn er mit der Wendung „And re [bezüglich, P. O.] Ennet House resident Kate Gompert and this depression issue:“ (IJ 692) beginnt und das Thema nun ein für alle Mal klären möchte. Im Folgenden wird eine begriffliche Unterscheidung vorgenommen, die – nicht innerhalb der Diegese, sondern gewissermaßen als metadiegetischer Exkurs[24] – Depression und Anhedonie vonei-

---

22 Ebd., S. 271. Ehrenberg zitiert eine Studie des französischen Psychoanalytikers Jean-Luc Donnet, diese liegt nicht auf Deutsch vor. Vgl. Jean-Luc Donnet: Une évolution de la demande au Centre Jean Favreau. In: Revue française de psychanalyse, Reihe „Débats de psychanalyse“, November 1997.

23 Die *stories* einzelner Gruppenmitglieder und die AA-Meetings werden exemplarisch mit eventuellen Tücken und Schwierigkeiten im Folgenden durchdekliniert (vgl. IJ 343–367).

24 Dabei drängen sich verschiedene Fragen auf, die an dieser Stelle nicht abschließend zu klären sind: Wer erzählt hier eigentlich? Ist es sinnvoll, von einer Metabene zu reden? Wird hier nicht eher – wie verschiedene Textmerkmale nahezulegen scheinen – zum ersten Mal

nander abgrenzt, indem die bereits bekannte Erfahrung der klinisch depressiven Gompert mit der der Hauptfigur Hal Incandenza abgeglichen wird, der an Anhedonie zu leiden scheint: „Hal himself hasn't had a bona fide intensity-of-interior-life-type emotion since he was tiny" (IJ 694).[25] Anhedonie ist in diesem Sinne nur ein Schatten der psychischen Qual klinischer Depression:[26]

> Some psychiatric patients [...] know firsthand that there's more than one kind of so-called ‚depression.' One kind is low-grade and sometimes gets called *anhedonia* or *simple melancholy*. It's a kind of spiritual torpor in which one loses the ability to feel pleasure or attachment to things formerly important. [...] Instead of just an incapacity for feeling, a deadening of soul, the predator-grade depression Kate Gompert always feels [...] is *itself* a feeling. It goes by many names [...] but Kate Gompert, down in the trenches with the thing itself, knows it simply as *It*. (IJ 692–695)

Bei dieser Zusammenschaltung von Anhedonie (Hal Incandenza) und Depression (Kate Gompert) und der damit zum Ausdruck kommenden Abstufung unterschiedlicher Grade depressiver Beeinträchtigung bleibt der Text jedoch nicht stehen. Das Erzählen wechselt anschließend wieder von einer Null- in die interne Fokalisierung, wenn die erzählerisch-abstrakten Reflexionen in Hals Überlegungen über die künstlerische Darstellung von Anhedonie münden:

> It's of some interest that the lively arts of the millennial U.S.A. treat anhedonia and internal emptiness as hip and cool. It's maybe the vestiges of the Romantic glorification of *Weltschmerz*, which means world-weariness or hip ennui. [...] The U.S. arts are our guide to inclusion. A how-to. We are shown how to fashion masks of ennui and jaded irony at a young age where the face is fictile enough to assume the shape of whatever it wears. And then it's stuck there, the weary cynicism that saves us from gooey sentiment and unsophisticated naïveté. Sentiment equals naïveté on this continent [...]. Hal, who's empty but not dumb, theorizes privately that what passes for hip cynical transcendence of sentiment is really some kind of fear of being really human, since to be really human (at least as he

Gomperts Innensicht wiedergegeben? Und schließlich: Wie lassen sich diese narratologischen Inkonsistenzen zu einer naturalisierbaren erzählten Welt auflösen? Vgl. bzgl. einer Analyse narratologischer Dimensionen des Romans Stock: Beyond Narratology sowie Greg Carlisle: Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's *Infinite Jest*. Los Angeles 2007, insbes. S. 204 f.

25 Damit wäre es möglich zu argumentieren, dass Hal den Zustand lebt, den Kate Gompert anstrebt, wenn sie eine Schocktherapie fordert. Vgl. Thomas: „Psychotic Depression" and Suicide, S. 287.

26 Die „*clinical depression*" wird im betreffenden Textabschnitt ebenso als „*involutional depression*", „*unipolar dysphoria*" oder „*psychotic depression*" (IJ 695) bezeichnet. Ob diese Begriffe, die hier synonym gesetzt werden, derart austauschbar verwendet werden können, ist zumindest auf medizinischer Ebene in Zweifel zu ziehen.

> conceptualizes it) is probably to be unavoidably sentimental and naïve […] and generally pathetic […]. One of the really American things about Hal, probably, is the way he despises what it is he's really lonely for: this hideous internal self, incontinent of sentiment and need, that pules and writhes just under the hip, empty mask, anhedonia. (IJ 694 f.)

Einerseits wird hier ein Prozess der Ästhetisierung von Anhedonie im Kontext der (vor allem US-amerikanischen) Unterhaltungsindustrie beschrieben, andererseits ein spezifisch historischer Raum aufgerufen (‚the millennial U.S.A.'), für den eine neue Ausgangslage entworfen wird.

Vorerst ist aber eine Setzung von besonderer Wichtigkeit: Anhedonie transformiert in dieser Konzeption romantischen ‚Weltschmerz' und damit die Glorifizierung der Melancholie. An die Stelle der „erhabenen und tragischen Gestalt"[27] von Künstler*innen tritt die Anhedonie als mit Hilfe von Ironie und Zynismus erzeugte ‚hip, empty mask':[28] „Wenn die Melancholie eine Eigentümlichkeit des außergewöhnlichen Menschen war, dann ist die Depression Ausdruck einer *Popularisierung des Außergewöhnlichen.*"[29] In diesem Satz ließe sich ‚Depression', *Infinite Jest* folgend, durch ‚Anhedonie' ersetzen.

Damit klingt hier eine Kritik an, die Wallace wiederholt formuliert und spezifisch an die Postmoderne richtet, am prominentesten im Essay *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction* (1993), noch pointierter jedoch in einem begleitend erscheinenden Interview mit Larry McCaffery:

> Postmodern irony and cynicism's become an end in itself, a matter of hip sophistication and literary savvy. Few artists dare to try to talk about ways of working toward redeeming what's wrong, because they'll look sentimental and naive to all the weary ironists. Irony's gone from liberating to enslaving.[30]

Die literaturwissenschaftliche Rezeption erklärte Wallace aufgrund dieser Äußerungen und Textbefunde schnell zum Begründer und Verfechter einer „New Sincerity",[31] einer post-postmodernen Bewegung, die für eine neue Authentizi-

---

27 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 90.
28 In diesem Sinne ist es auch verfehlt, wenn Catherine Toal den Autor Wallace zusammen mit Jonathan Franzen und Rick Moody als Vertreter einer „Contemporary American Melancholy" bezeichnet. Vgl. Catherine Toal: Corrections. Contemporary American melancholy. In: Journal of European Studies 33 (2003), H. 3, S. 305–322.
29 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 288.
30 Larry McCaffery: An Interview with David Foster Wallace. In Review of Contemporary Fiction 13 (1993), H. 2, S. 127–150, hier S. 147.
31 Vgl. Adam Kelly: David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Hg. v. David Hering. Los Angeles/Austin 2010, S. 131–146.

tät eintritt. Im Kontext dieses Artikels interessiert jedoch nicht die Frage nach einer literarischen Alternative zu postmodernen Verfahren, sondern die semiotische Beschaffenheit von ‚Anhedonie' im Kontext der zuvor zitierten Textstelle. Wenn Anhedonie in ihrer ‚hippen', ‚coolen' Ästhetisierung einen Mechanismus der „transcendence of sentiment", also ein ‚Transzendieren des Gefühls', bezeichnet und eine tieferliegende ‚Leere' maskiert, lässt sich hier eine Uneigentlichkeit beobachten: Anhedonie verweist eben auf mehr, in der Pose eines ästhetisierenden *ennui* geht der Bezeichnungsprozess nicht in Gänze auf. Dies lässt sich parallelisieren mit der Struktur der Anhedonie in der Betrachtung moderner Medizin, die Anhedonie „[p]sychopathologisch" definiert als „charakteristisches Symptom der Depression oder Teil der Negativsymptomatik bei Schizophrenie".[32] Die Diagnose ist mit dem Befund der Anhedonie nicht abgeschlossen, stattdessen bedarf sie als (An-)Zeichen einer Krankheit erst weiterer Interpretation. Die Maskierung einer verborgenen „fear of being really human" ist zugleich das Symptom einer tieferliegenden Pathologie: „[T]his makes Hal feel the one thing he feels to the limit, lately: he is lonely." (IJ 694) Zumindest in dieser Einsamkeit hat er etwas mit Gompert gemeinsam: „Everything is part of the problem, and there is no solution. It is a hell for one. The authoritative term psychotic depression makes Kate Gompert feel especially lonely." (IJ 696)

Hal Incandenzas Einsamkeit, maskiert als Anhedonie, wird als Symptom kurzgeschaltet mit gesellschaftlichen Entwicklungen postmoderner Kultur. So wird Vereinzelung zum Anzeichen einer gesellschaftlichen Problematik, wird Depression zur ‚Krankheit der Gegenwart' und damit zum Symptom der Pathologien einer Gesellschaft der 1990er Jahre.

4 „Refusing to yield" – Depression und eine alternativlose Gegenwart

Infinite Jest formuliert also eine aktualisierte Ästhetisierung von Depression, beschrieben als Symptom einer gesellschaftlichen Pathologie. Anhedonie lässt sich somit auch auflösen in eine Art postmoderne Variante der Melancholie, die einen Schritt weiter geht, indem sie eine ‚transcendence of sentiment' figuriert, romantisch-ironischen Weltschmerz reformuliert als zynisch-nihilistische Maskierung des ‚hip and cool'.

---

32 Jürgen Margraf: Anhedonie. In: Pschyrembel online, letzte Aktualisierung April 2016, https://www.pschyrembel.de/Anhedonie/K0QEK/doc/ (Letzter Zugriff: 31.03.2019).

Dieser Wandel von der Melancholie zur Anhedonie ist somit auch Ausdruck des Wandels vom Subjekt (das an der Welt scheitert) zum „souveräne[n] Individuum, das nur sich selbst gleich ist und dessen Kommen Nietzsche angekündigt hat", welchen auch Alain Ehrenberg in seiner Studie zur Depression in der Gesellschaft der Gegenwart in den Fokus nimmt.[33] Orientierung stiftende Metaerzählungen[34] von Vernunft und Moral haben den Gang durch die Postmoderne nicht überstanden, ihr bindender Charakter wurde zersetzt: Das Individuum wurde als orientierungsloser Nachfolger des Subjekts zurückgelassen, in einer Situation, in der es sich neu orientieren muss. Dass dies, positiv gewendet, auch bedeutet, sich von althergebrachten Traditionen, Handlungs- und Denkmustern zu emanzipieren, darauf weist Ehrenberg durchaus auch hin.[35] Byung-Chul Han hingegen verbleibt länger bei der Problematisierung einer gewonnenen Freiheit im System kapitalistischer Lebenszusammenhänge, wenn er „psychische[] Erkrankungen wie Depression oder Burnout" als Ausdruck einer „tiefen Krise der Freiheit"[36] bezeichnet und im Weiteren die Frage stellt: „*Wollen wir wirklich frei sein?*"[37] Das Abhandenkommen Orientierung stiftender Werte beschreibt er dabei als Leistung eines „neoliberale[n] Regime", das aktiv an der Schaffung eines „Zeitalters der Erschöpfung"[38] arbeitet, und entwirft so – in theoretischer Anlehnung an Michel Foucaults Modell der ‚Biopolitik'[39] eine *Psychopolitik* als Formierung neuer Machttechniken des Neoliberalismus.[40]

Eine begriffliche Unterscheidung, die Han dabei vornimmt, ist von entscheidender Wichtigkeit für die hier angestellten Überlegungen zur Erzählbarkeit von Depression in *Infinite Jest*, die sich als die Narration eines Gefühls (Depression als ‚*itself* a feeling') kennzeichnet. So unterscheidet Han zwischen „[s]owohl Affekt als auch Emotion", die sich strikt auf „bloß Subjektives" beziehen lassen, während „Gefühl" auf „etwas Objektives" referiert. Erzählbarkeit ist dabei ein entscheidender Faktor: „Das Gefühl lässt eine Erzählung zu. Es hat narrative Länge oder Breite. Weder Affekt noch Emotion sind *erzählbar*. Die

---

33 Vgl. Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 18.
34 Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht [1979]. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2015.
35 Vgl. Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 18.
36 Byung-Chul Han: Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken. Frankfurt a. M. [2]2014, S. 10.
37 Han: Psychopolitik, S. 17.
38 Ebd., S. 44.
39 Vgl. Michel Foucault: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979. Frankfurt a. M. 2006.
40 Vgl. Han: Psychopolitik, S. 37–42.

Krise der Gefühle, die im heutigen Theater zu beobachten ist, ist auch eine Krise der Erzählung.“[41]

Das Erzählen von Depression(en) wird damit zur Antwort auf die Krise der Erzählung des von Han bezeichneten ‚Zeitalter der Erschöpfung‘, nicht primär indem sich Depression selbst als Erschöpfung charakterisieren lässt, sondern indem die Erzählung Depression als *Gefühl* greifbar werden lässt, wie es etwa im Austausch Gomperts und Days passiert. Wenn die von Han proklamierte ‚Krise der Erzählung‘ besteht, dann überwindet *Infinite Jest* sie zumindest insofern, als der Roman als Antwort auf einen bereits in den 1990er Jahren gegenwärtigen „crushing sense of finitute and exhaustion“ gelesen werden kann, von dem auch das 21. Jahrhundert gekennzeichnet sein wird: „It doesn’t feel like the future.“[42]

Mark Fishers Essayband *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, der das Nachdenken über Depression im Kontext (pop-)kulturwissenschaftlicher Überlegungen fruchtbar macht, geht jedoch von der Erzählung eines ‚neuen‘ Realismus aus. Damit bezeichnet und kritisiert er das, was Han Neoliberalismus nennt: Bereits in der Arbeit *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (2009) werden zwei Thesen zusammengebracht, die diesen Realismus legitimieren wollen: Einerseits Francis Fukuyamas Behauptung eines ‚Endes der Geschichte‘,[43] andererseits Margaret Thatchers Politik bestimmendes Diktum des ‚There is no alternative‘. Der später in *Ghosts of My Life* von Fisher bedauerte Verlust der Zukunft ist in diesem Sinne Effekt dieser neoliberalen Erzählung alternativloser Geschichtslosigkeit der Gegenwart, des Realismus des Sich-Eingestehens, dass es keine Alternativerzählungen mehr geben kann.

Entlehnt Fisher nun den Begriff der Melancholie eher einer von Sigmund Freud ausgehenden psychoanalytischen Perspektive, die sich an der Bedeutung des Verlusts ausrichtet,[44] besteht gerade darin der Versuch, eine Antwort auf den Neoliberalismus als *Capitalist Realism* zu formulieren und so der Behauptung der Alternativlosigkeit zu widersprechen: „The kind of melancholia I’m talking about […] consists not in giving up on desire but in refusing to yield. It consists, that is to say, in a refusal to adjust to what current conditions call

41 Ebd., S. 59 f.

42 Mark Fisher: Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester/Washington 2014, S. 8. Auch die auf der Ebene der *histoire* von *Infinite Jest* eingeführte Sponsorenzeit, in der die Jahre jeweils nach einem zu bewerbenden Produkt benannt werden, mutet – trotz gewisser technologischer Innovationen – eher wie die Gegenwart des Erscheinungszeitraums an als wie *Zukunft*.

43 Vgl. Francis Fukuyama: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München 1992.

44 Vgl. Fisher: Ghosts of My Life, S. 22.

‚reality' – even if the cost of that refusal is that you feel like an outcast in your own time…".[45] Gompert und Day scheint es für einen Moment zu gelingen, wenn sie sich über *It*, das *feeling itself*, den *horror* austauschen und damit Erfahrung zur Erzählung machen, die als Alternative zu den ‚current conditions' besteht.

„Nun ist die Depression eine Pathologie der Zeit (der Depressive hat keine Zukunft) […]."[46] Es liegt also ein merkwürdiges Verhältnis vor zwischen nie für möglich gehaltener Freiheit der Gegenwart und einer verlorenen Zukunft, zwischen der Erzählung einer Alternativlosigkeit der Postmoderne als ‚kultureller Logik des Spätkapitalismus'[47] und dem ‚spukenden' Einbruch anderer Realitäten einer *hauntology*.[48] Die mehrfach – als (klinische) Depression und ästhetisierte Anhedonie – codierte und strukturierte Erzählung von *Infinite Jest* liefert als Erzählung eines Gefühls von ‚horror' und als Ästhetik einer ‚hip, empty mask' einen Betrag zur Antwort auf den *Capitalist Realism*, der die Depression aus seinem System ausschließt: „Das Leiden ist persönlich und man muss entweder selbst damit zurechtkommen oder die Hilfe von Fachleuten in Anspruch nehmen."[49] Inwiefern jedoch auch diese vermeintlichen Lösungsansätze – persönliche Bewältigungsstrategien wie professionelle Hilfe von Fachleuten – problematisiert werden können, zeigt Gomperts Therapiegespräch mit einem Arzt. „Nichts ist möglich. Ein Gefühl, an der Gegenwart zu zerschellen, bemächtigt sich der Gemüter."[50] Wallace ist auf der Suche nach einem Ausweg aus dieser Sackgasse, indem er seine Figuren sich gegenseitig ihre persönliche Erfahrung als eigene Geschichte erzählen lässt, ihre Erfahrungen zusammenschaltet, sie so aus ihrer Isolation hebt und in eine gesellschaftliche Erzählung einbettet. Damit formuliert *Infinite Jest* auch den Versuch, die Depression darstellbar zu machen und ihre glorifizierende Ästhetisierung zu hinterfragen: „So yo then man what's *your* story?"

---

45 Ebd., S. 24.

46 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 306.

47 Vgl. die sowohl für Fishers, als auch Wallaces Überlegungen zentral wichtige Studie von Fredric Jameson: Postmodernism, Or, The Cultural Logik of Late Capitalism. Durham 1991.

48 Ausgehend von Überlegungen Jacques Derridas, die dieser 1993 entwickelt (Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [1993]. Frankfurt a. M. 2014.), soll ‚hauntology' eine Logik kultureller Phänomene entwerfen, die als Vergangenes, bereits Begrabenes wiederkehren oder als Schatten eines noch nicht Geschehenen eine Ahnung von der Zukunft vermitteln (vgl. Fisher: Ghosts of My Life, S. 16–25).

49 Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst, S. 294.

50 Ebd., S. 300.

Literaturverzeichnis

Carlisle, Greg: Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's *Infinite Jest*. Los Angeles 2007.
Daverman, Brooks: The Limits of the Infinite: The Use of Alcoholics Anonymous in Infinite Jest as a Narrative Solution after Postmodernism. Senior Honors Paper, Oberlin College, April 25, 2001. http://www.thehowlingfantods.com/brooksdaverman.htm (Letzter Zugriff: 16.12.2022).
Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale [1993]. Frankfurt a. M. 2014.
Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart [1998]. Frankfurt a. M. 2008.
Fisher, Mark: Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester/Washington 2014.
Fisher, Mark: Capitalist Realism. Is There No Alternative? Winchester/Washington 2009.
Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978/1979. Frankfurt a. M. 2006.
Fukuyama, Francis: Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir? München 1992.
Göbel, Esther: Abschied aus einer Welt, an der er immer gelitten hat. In: Zeit Campus 4/2015. https://www.zeit.de/campus/2015/04/david-foster-wallace-schriftsteller-kiffen-frauenheld (Letzter Zugriff: 30.03.2019).
Han, Byung-Chul: Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machttechniken. Frankfurt a. M. [2]2014.
Hayes-Brady, Clare: The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. London 2016.
Hayes-Brady, Clare: „…": Language, Gender, and Modes of Power in the Work of David Foster Wallace. In: A Companion to David Foster Wallace Studies. Hg. v. Marshall Boswell und Stephen J. Burn. New York 2013, S. 131–150.
Jameson, Fredric: Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham 1991.
Kelly, Adam: David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: Consider David Foster Wallace. Critical Essays. Hg. v. David Hering. Los Angeles/Austin 2010, S. 131–146.
Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht [1979]. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 2015.
Margraf, Jürgen: Anhedonie. In: Pschyrembel online, letzte Aktualisierung April 2016, https://www.pschyrembel.de/Anhedonie/K0QEK/doc/ (Letzter Zugriff: 31.03.2019).
McCaffery, Larry: An Interview with David Foster Wallace. In: Review of Contemporary Fiction 13 (1993), H. 2, S. 127–150.
Oxford University Press: lurid, adj. In: OED Online, März 2019, www.oed.com/view/Entry/111313 (Letzter Abruf: 27.03.2019).
Rapp, Tobias: Suizid als Zeichen? David Foster Wallace ist tot. In: taz.de. 16. September 2008. http://www.taz.de/!5175810/ (Letzter Zugriff: 30.03.2019).
Redgate, Jamie: David Foster Wallace's treatment of therapy after postmodernism. In: Critique: Studies in Contemporary Fiction 59 (2018), H. 3, S. 284–294.
Rizvi, Sakina J./Diego A. Pizzagalli/Beth A. Sproule/Sidney H. Kennedy: Assessing Anhedonia in Depression: Potentials and Pitfalls. In: HHS Public Access. 1. Juni 2017.

https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4856554/pdf/nihms777537.pdf (Letzter Zugriff: 31.03.2019).

Stock, Richard: Beyond Narratology: David Foster Wallace's *Infinite Jest*. In: Prague Journal of English Studies 2 (2013), H. 1, S. 31–51.

Thomas, Eric A.: „Psychotic Depression" and Suicide in David Foster Wallace's *Infinite Jest*. In: Critique: Studies in Contemporary Fiction 54 (2013), H. 3, S. 276–291.

Toal, Catherine: Corrections. Contemporary American melancholy. In: Journal of European Studies 33 (2003), H. 3, S. 305–322.

Wallace, David Foster: Der Planet Trillaphon im Verhältnis zur Üblen Sache. The Planet Trillaphon As It Stands In Relation To The Bad Thing [1984]. Zweisprachige Ausgabe. Köln [2]2015.

Wallace, David Foster: Der bleiche König [2011]. Ein unvollendeter Roman. Köln 2013.

Wallace, David Foster: The Depressed Person. In: Harper's Magazine 149 (1998), H. 1, S. 57–64.

Wallace, David Foster: Infinite Jest [1996]. New York/Boston/London 2006.

Wallace, David Foster: E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction. In: Review of Contemporary Fiction 13 (1993), H. 2, S. 151–194.

Eine Form finden

Eva Stubenrauch

De-formierte Formen

Zur strukturellen Äquivalenz von Depression und Pornographie bei Marlene Streeruwitz, Lars von Trier und Elfriede Jelinek

> „Wenn die Form sich de-formiert, abstrakt wird, sich de-figuriert, sich aushöhlt: höchste Stufen der nicht einschreibbaren Auflösung und des Genießens ...“[1]

Mit dieser Untersuchung[2] stelle ich die These auf, dass Texte,[3] die sich im postmodernen Pornographiegenre bewegen und sich dessen Erzählform sowohl bedienen als auch gerade verweigern, eine Ästhetik des Depressiven entwerfen. Mit Blick auf Elfriede Jelineks *Lust* (1989), Marlene Streeruwitz’ *Verführungen* (1996) und Lars von Triers *Nymph()maniac* (2013) frage ich nach poetischen Verfahren, die eine strukturelle Äquivalenz von Depression und sexuellem Exzess hervorbringen. Die Analyse bezieht sich dabei nicht auf den ‚Standardporno‘, sondern auf solche Texte, die das Versprechen der Pornographie, endlose Lust für alle zu evozieren, kritisch verhandeln. Auch diese Texte bedienen sich jedoch, wie gezeigt werden wird, der Verfahrensweisen von Pornographie und erzeugen aus ihrer Radikalisierung eine depressive Ästhetik. Zudem soll neben dieser textuellen Ebene am Rande auch eine rezeptionsästhetische Beachtung finden, da sich die künstlerische Bearbeitung der Diskursfelder Pornographie und Depression nicht ohne ihre Wirkungsabsicht beobachten lässt.[4]

Der Problematik, durch diese leitende Fragestellung einer normativen Festlegung des Krankheitsbildes Depression Vorschub zu leisten, soll hier mit einer konzeptgeschichtlichen Herangehensweise begegnet werden. Im gegenwärtigen

---

1 Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Aus dem Französischen übersetzt v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. ²2013, S. 36.

2 Ich danke Elisabeth Tilmann für ihre wichtigen Hinweise zu meinem Text.

3 Dieser Analyse liegt ein weiter Textbegriff zugrunde. ‚Text‘ meint dann jede in einem Bedeutungszusammenhang stehende zeichenhafte Repräsentation; untersucht werden hier literarische und filmische.

4 Entsprechend richtet sich mein Augenmerk auf „Darstellung[en] sexueller Akte in Wort, Bild oder Ton“ und legt damit die Definition von Pornographie aus dem *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* zugrunde, mit der Einschränkung, dass die genretypische Wirkung, „den Rezipienten sinnlich zu erregen oder durch die Obszönität der Darstellung zu provozieren“, mit dem Textmaterial in Zweifel gezogen wird (Niklaus Largier: [Art.] Pornographie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 2003, S. 127–131, hier S. 127).

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-015

Diskursfeld ist eine auffällige Häufung semantischer Verknüpfungen von ‚Depression' mit Strukturen der räumlichen Ausdehnung zeitlicher Prozesse,[5] also der Stagnation, des Regressiven, der undurchbrechbaren Wiederholungsschleife zu verzeichnen. Davon zeugt eine reziproke Erklärungsgeste, die Krankheitsbilder des Depressiven unter Rückgriff auf Zeitsemantiken erläutert und Zeitdiagnostik wiederum unter Bezugnahme auf medizinisches Vokabular betreibt. Ulrich Bröckling z. B. nennt die Depressionsausprägung Burnout eine „gesellschaftliche Pathologie" sowie eine Möglichkeit der „Gegenwartsanalyse"[6] und konstatiert, dass es sich dabei um eine Krankheit handle, „deren Symptomatik und Ätiologie selbst unmittelbar auf Zeit, auf beschleunigte und verdichtete Zeit verweisen".[7] Schon die Metaphorik – „Hamsterrad", „Teufelskreis"[8] – oder auch die Rede vom „Verschleiß"[9] der eigenen Kräfte und Ressourcen deuten auf diese Wiederholungsfigur hin. Dieses Konzept von Depression, das ‚unsere Gegenwart'[10] diskursiv hervorbringt, lässt sich auch in kunsttheoretischen Thesen wiederfinden. So unterscheidet auch Mark Fisher in seiner Ausführung der Derrida'schen Hauntology[11] zwei Richtungen ihrer verfahrenslogischen Ausprägung:

---

5 In seinen Überlegungen zu ‚Fortschritt' als politischem Grundbegriff der Moderne hält Reinhart Koselleck fest, dass in ihm eine räumliche, eine zeitliche und eine physische Komponente zusammenkommen. Das Fortschreiten impliziert damit eine Bewegung. Wenn zeitliche Linearität in der Zeiterfahrung und -darstellung verkümmert, nehmen Raum und Physis Überhand. Vgl. Reinhart Koselleck: [Art.] Fortschritt. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 2. Hg. v. dems., Otto Brunner u. Werner Conze. Stuttgart 1975, S. 351–423, hier bes. S. 351 f.

6 Ulrich Bröckling: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Konturen einer Zeitkrankheit. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. Sighard Neckel u. Greta Wagner. Berlin 2013, S. 179–200, hier S. 179.

7 Bröckling, S. 179 f.

8 Ebd., S. 191.

9 Sighard Neckel/Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin 2013, S. 7–25, hier S. 17.

10 Der Beginn des Untersuchungszeitraums ist hier bewusst mit den späten 1980er Jahren markiert, da die krankheits- und zeitdiagnostische Wiederholungsfigur, so meine Hypothese, auf eine ökonomische Strukturlogik des ‚Neoliberalismus' reagiert. So taucht in den 80er Jahren auch die Burn-Out-Metaphorik zum ersten Mal auf, die ja ihrerseits auf eine spezifische Arbeitsmarktsituation referiert. Vgl. dazu Neckel/Wagner: Einleitung. Ökonomische Bedingungen versteht auch Alain Ehrenberg als Auslöser für depressives Leiden. Vgl. Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004.

11 Vgl. dafür die Beiträge von Elias Kreuzmair und Immanuel Nover in diesem Band.

> Die erste bezieht sich auf ein aktuales *Nicht-mehr*, das jedoch als *Virtualität* bleibt: im traumatischen „Wiederholungszwang“, als fatales Muster. Die zweite Richtung bezieht sich auf das in seiner Aktualität *noch nicht* Geschehene, das virtuell indes *immer schon* wirksam ist: ein Attraktor oder eine Antizipation, die gegenwärtige Verhaltensformen formt.[12]

Das Hauntologische changiere demnach zwischen Unbeweglichkeit und der Gier nach Bewegung[13] und figuriere als Muster unserer Gegenwartskultur eine zwanghafte Wiederholung des Immergleichen sowie einen Mangel an progressiver Tendenz.

Dieser Beitrag strebt nicht an, eine solche Beschreibung von Krankheitsbildern als zutreffend oder unzutreffend zu beurteilen, sondern nimmt die ästhetische Verarbeitung der Konzepte in der zeitgenössischen Beschäftigung mit dem Depressiven in den Blick. So wird das Depressive hier – im Sinne einer operativen Heuristik – mit den Wiederholungsstrukturen aus der Gegenwartsdiagnostik identifiziert, die kein Fortschreiten, keine Erlösung zur Folge haben. Diese Ästhetik des Depressiven gilt es in einer vergleichenden Analyse von Textstrukturen herauszuarbeiten. Der Vergleich strukturell ähnlicher Muster erlaubt Aussagen über die kulturelle Poetik[14] des Depressiven, die, was mit der Gier nach Bewegung auf der Hand liegt, eine verfahrenslogische Äquivalenz zum (Anti-)Pornographischen aufweist. Der Befund wird im Folgenden anhand der Erzählungen *Verführungen* und *Lust* sowie der Filmproduktion *Nymph()maniac* überprüft. Die Argumentation folgt dabei einer sukzessiven Ausweitung der Perspektive von mikro- zu makrostrukturellen ästhetischen Verfahren der drei Texte. Sie entfaltet zunächst mithilfe eines von Julia Kristeva entlehnten Theorieangebots die Charakteristika der depressiven Signifikation, die in einem zweiten Schritt an die poetischen Verfahren angelegt werden. Drittens und ab-

---

12 Mark Fisher: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft. Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015, S. 31.

13 Vgl. ebd., S. 15.

14 Mit ‚kultureller Poetik‘ ist ein Netzwerk äquivalenter Muster und Verfahrensweisen gemeint, das sich aus einer vergleichenden Lektüre von miteinander zeitgenössischen Texten als ästhetisches Paradigma ergibt. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass ‚Kultur‘ als Hintergrund von Texten nicht einfach vorliegt, sondern von diesen Texten mitgeschrieben wird. Insofern Texte z.B. durch Parallelismen und Metaphern Äquivalenzbeziehungen einsetzen können, die von konventionellen Vergleichsbildungen verschieden sind, produzieren sie Paradigmen als *poetische*. Vgl. Moritz Baßler: Texte und Kontexte. In: Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Hg. v. Thomas Anz. Stuttgart/Weimar 2007, S. 355–370, hier bes. S. 358 f.

schließend erlaubt die erarbeitete Zeitstruktur der drei Texte erste Aussagen über ihr Zusammenwirken mit zeitdiagnostischen Denkfiguren.

1 Die Sprache der Depression

Die syntaktische Struktur in Marlene Streeruwitz' Debütroman *Verführungen* (1996), der sich mit der Alltagsbewältigung einer alleinerziehenden Mutter befasst, lenkt die Aufmerksamkeit der Rezeption weg von der primär semantischen Kohärenzproduktion hin zum Signifikationsprozess selbst und deautomatisiert auf diese Weise die Textgenese in der Rezeption:

> Helene kannte Henryk mittlerweile gut. Wußte, wo sie streicheln mußte. Um kleine hastige Atemstöße auszulösen. Und wo, um tiefe. Sie wußte, wie sein Schwanz sich angriff. Wie es sich anfühlte, die Hand um ihn zu schließen. Wie seine Härte pulsierte. Und wie ihn in sich gleiten spüren. Und nichts mehr wissen konnte. Nur noch dort existierte. Unten. Weit weg.[15]

Es fällt auf, dass hier mit extremer Verkürzung durch Interpunktion gearbeitet wird, die die Sätze durch Aussparung des Subjekts vielmehr zu Satzfragmenten macht. Die Sprache ist beschädigt, von Störungen unterbrochen,[16] und es entsteht der Eindruck, dass sich der Textfluss zusammen mit dem Handlungsverlauf von Aussage zu Aussage geradezu schleppen muss. Um etwa eine semantische Füllung der Ortsangabe „dort" zu erhalten, muss der folgende Satz und auch noch der darauffolgende hinzugenommen werden. Erst dann wird deutlich, dass Helene nur noch „da unten" existieren kann, was für sie wiederum mit einer Flucht aus ihrer Umwelt gleichgesetzt wird: „weit weg". Die einzelnen isolierten Syntaxfragmente ergeben, folgt man dem Verlauf der Textstelle, für sich genommen keinen Sinn – auffällig etwa bei: „Und wo, um tiefe." – und weisen damit über sich selbst hinaus auf die gesamte Sequenz, die dann wiederum, als größere Zeicheneinheit,[17] die sexuelle Handlung transportiert. Streeruwitz' Text entwirft ein Tableau aus ‚geschäftiger Lähmung' zwischen Haushalt, Kindererziehung und unterforderndem Arbeitsalltag, aus dem auch sexuelle

15 Marlene Streeruwitz: Verführungen. Roman. Frankfurt a. M. ⁴2012, S. 75.

16 Vgl. Sabine Harenberg: Liebe, Sexualität, Erotik? „Verführungen. 3. Folge Frauenjahre." von Marlene Streeruwitz. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 49–56, hier S. 55.

17 Vgl. Manfred Hardt: Zeichen in poetischen Texten. In: Literatursemiotik I. Hg. v. Achim Eschbach u. Wendelin Rader. Tübingen 1980, S. 103–126, hier S. 114.

Ekstasen keinen Ausweg bieten. Die Wiederholung des oben gezeigten Prinzips reproduziert sich makrostrukturell über den gesamten Roman, etwa auch hier: „Die Oberschenkel innen waren wund von seinen Hüftknochen. Sie konnte sich nicht mehr erinnern. Sich nichts mehr vorstellen. Es war ihr alles ein Chaos an Gliedmaßen. Körperflächen. Haut gegen Haut. Drinnen haben. Sie war erschöpft und leer.“[18]

Die Poetik des Romans löst damit – zum einen – nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene durch sequentielle Wiederholungen von fragmentarischen Handlungsfolgen die Nähe zum pornographischen Film ein, der für dieses Genre nach wie vor mediale Dominanz beansprucht. Die Darstellungsstrategien des Films, gemeint sind etwa Schnitttechnik, Montage, Aufnahme von Bewegungsverläufen und nicht zuletzt die Möglichkeit, dem Auge der Rezipierenden einzelne Körperteile durch Zoomverfahren vergrößert zugänglich zu machen, erlauben ein detailliertes Nachverfolgen der Abläufe des Sexualakts. *Verführungen* imitiert in der quasi-bildhaften Ausstellung der Körperteile und -reaktionen – „Schwanz“, „pulsierende Härte“ – sowie in der Fragmentarisierung der Bewegungsabläufe zu Minisequenzen – „Hand um ihn schließen“, „in sich gleiten spüren“ – die filmische „Dramaturgie der Sexualwerkzeuge“.[19] Zum anderen bricht die Sprache dadurch mit den Regeln der Syntax. Durch die Interpunktion wird jedes Satzfragment auf sich selbst zurückgeworfen und strebt in der Suche nach Kohärenz gleichzeitig über seine gesetzte Grenze hinaus. Beim Lesen entsteht ein Eindruck sowohl der Atemlosigkeit als auch der sprachlichen Bewegung hin zum Aussetzen der Sprache, zum Schweigen, zum Punkt. Dieser „Stakkatostil“[20] erzeugt einen eigenen Rhythmus, der wiederum die Schriftzeichen begleitet und sie durch De-Automatisierung des Lesens in ihrer Zeichenhaftigkeit markiert. Mit Julia Kristeva fasse ich diese syntagmatischen Eigenheiten als Sprache des Depressiven:

> Vergegenwärtigen wir uns das Sprechen des Depressiven: repetitiv und monoton, wie es ist. Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf. Selbst den Syntagmen gelingt es nicht, sich zu artikulieren. Über die

18 Streeruwitz: Verführungen, S. 66 f.

19 Werner Faulstich: Hardcore-Pornofilme: Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung. In: Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. Hg. v. Karl Friedrich Reimers. München 1995, S. 231–248, hier S. 244.

20 Helga Schreckenberger: Die „Poetik des Banalen“ in Marlene Streeruwitz’ Romanen „Verführungen“ und „Lisa’s Liebe“. In: Modern Austrian Literature 31 (1998), H. 3/4, S. 135–147, hier S. 141.

> gebrochenen logischen Sequenzen herrschen nun ein repetitiver Rhythmus und eine monotone Melodie und verwandeln sie in immer wiederkehrende, zwanghafte Litaneien.[21]

In den solchermaßen erfolgenden „Unterbrechungen der sprachlichen Sequentialität" und ihrer „Ersetzung durch suprasegmentale Operationen",[22] gemeint sind Rhythmen oder Melodien, vollzieht sich eine Ablösung des symbolischen Sprachmodus durch den semiotischen.[23] Ich fasse in aller Kürze Kristevas u.a. an Sigmund Freud und Jacques Lacan anschließendes psychoanalytisches Narrativ zur Konturierung des Semiotischen und Symbolischen zusammen, das dann im Folgenden zugunsten der sprachtheoretischen Überlegungen Kristevas in den Hintergrund treten soll. Relevant ist es dennoch, da Kristeva, in diesem Sinne ganz Poststrukturalistin, Sprach- und Subjekttheorie als sich wechselseitig bedingende Ordnungsprinzipien begreift.

Vor dem Spracherwerb sei das Kleinkind gänzlich determiniert von Triebladungen, -verdichtungen, -verschiebungen und -hemmungen, die mit Freuds Primärvorgängen bzw. dem Lustprinzip identifiziert werden können.[24] Die Totalität dieser energetischen Bewegungen bezeichnet Kristeva mit Platon als „Chora". Diese sei nicht völlig unbestimmt, sondern unterliege schon äußeren Reglementierungen familiärer oder sozioökonomischer Art. Bereits in diesem Stadium verfüge das Subjekt über ein Ausdrucksvermögen, das jedoch vorsprachlich und damit rein körperlich sei. Kristeva nennt es *semiotisch*. Der Einzug der Sprache ereigne sich in der darauffolgenden thetischen Phase – einer Entwicklungsphase, die Lacan das Spiegelstadium nennt – als Setzung von Bedeutung.[25] Durch die Selbsterkenntnis des Ichs als von seiner Umgebung verschieden entstehe mit dem Bewusstsein über die Trennung von Subjekt und Objekt auch die Bezeichenbarkeit beider als voneinander verschieden. Mit der

---

21 Kristeva: Schwarze Sonne, S. 43. Meine Untersuchung meint mit der „Sprache des Depressiven" nicht diejenige einer Figur oder einer Autorinstanz, sondern poetische Verfahren, weshalb hier Zuschreibungen an Subjekte – „die/der Depressive" – zugunsten einer textästhetischen Wirkung – „das Depressive/die Depression" – ausgespart werden.

22 Ebd., S. 48.

23 Eine Einordnung des Semiotischen und Symbolischen sowie der Ausführungen zum melancholisch-depressiven Komplex in Julia Kristevas Gesamtwerk leistet Eva Angerer: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien 2007. Dort finden sich auch ausführlichere Erläuterungen der beiden Texte, die hier zugunsten der Textanalyse zurücktreten.

24 Vgl. für die Beschreibung der vorsprachlichen Phase Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen v. Reinold Werner. Frankfurt a. M. 1978, S. 36–42.

25 Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 53–61.

Bezeichnung tritt das Subjekt nach Kristeva in den *symbolischen* Sprachmodus ein. Der Eintritt in die sprachliche Ordnung der Welt gehe also einher mit dem Verlust einer vormaligen Unmittelbarkeit und Einheit, der in der unüberbrückbaren Arbitrarität von Signifikant und Signifikat sichtbar werde:

> Entscheidender und folgenschwerer Augenblick: [D]as Subjekt, das seine Identität im Symbolischen findet, löst sich aus der Mutterbindung [...] und leitet die semiotische Bewegung über in die symbolische Ordnung. Damit vollendet sich die thetische Phase, welche mit der Differenz zwischen Signifikant und Signifikat jedwedes Begehren eröffnet, aber auch jeden Akt bis hin zum Lusterleben, das über beide hinausweist.[26]

Mit der Entwicklung der symbolischen aus der semiotischen Sprachmodalität wird die semiotische keinesfalls gänzlich abgelöst, sondern sie speist sich, wie im Zitat deutlich wird, auch weiterhin in die sprachliche Vermittlung zwischen Subjekt und Umwelt ein.

Das Semiotische beschreibt Kristeva etymologisch u. a. als „Unterscheidungsmal, Spur, Kennzeichen".[27] Insofern fungiert es in der sprachlichen Sinngebung, darauf verweist vor allem das Definiens „Spur", als Einschreibung des Triebhaften in das konventionalisierte Zeichensystem und ist damit subjektiv, vorsprachlich und körperlich,[28] während das Symbolische die konventionalisierten Regeln des Sprachsystems in sich birgt und somit „das gesellschaftliche Produkt der Beziehung zum Anderen"[29] ist. Ausdruck verleiht sich das Semiotische in Geste und Stimme, also in Para- und Nonverbalem, sowie in der Destruktion der dem Symbolischen zugeordneten Syntax und Grammatik. Dieses Zusammenspiel aus Konstituierendem und Dekonstituierendem[30] als gleichwertige Teile der Signifikation formt sowohl die Sinn- als auch die Subjektbildung zu prinzipiell unabschließbaren Verfahren. In der Unterscheidung mehrerer Sprachtypen sei es gerade der poetische, der diese sprachliche Ambiguität zum Ausdruck bringe, und sei die moderne Literatur durch ihre Polyphonie ein Garant für die produktive Negativität der semiotischen Spur.[31]

26 Ebd., S. 56 f.
27 Ebd., S. 35.
28 Vgl. ebd., S. 37.
29 Ebd., S. 40.
30 Vgl. Christian Kupke: Julia Kristeva: Das Pathos des Denkens oder Die zweifache Genese des Subjekts. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hg. v. Stephan Moebius u. Dirk Quadflieg. Wiesbaden ^{2}2011, S. 321–333, hier S. 326.
31 Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Vgl. auch zum Lob des Polyphonen: dies: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik.

Schreibt Julia Kristeva der negativierenden Funktion des Semiotischen in ihrem früheren Werk noch eine revolutionäre Kraft zu, die die Ordnung des Sozialen durch Destabilisierung verändern kann,[32] so konstatiert sie in ihrem späteren Text *Schwarze Sonne* die Schattenseiten eines Übermaßes an Triebenergien im Sinngebungsprozess. Der melancholisch-depressive Komplex[33] begründe sich darin, dass es dem an ihm leidenden Subjekt nicht möglich sei, die frühkindliche narzisstische Kränkung[34] des Verlusts der vorsprachlichen Vollständigkeit durch die sprachliche Setzung im zeichenhaften Kontakt zum Anderen zu kompensieren. Sei die Sprache in ihrer Zweiheit aus Semiotischem und Symbolischem ein Angebot der sinnvermittelten Orientierung in der Welt, womit der Verlust des Einheitlichen verneint werden könne, so impliziere die Depression eine Verleugnung dieser Verneinung und damit eine Verleugnung der adäquaten Ersatzfunktion von Sprache überhaupt: „Kein Wort, kein Objekt im Leben wird imstande sein, eine zugleich stimmige und einem Sinn oder einem Referenten angemessene Verkettung zu finden.“[35] Im Zustand der Depression könne das Subjekt nicht vom Signifikanten erreicht werden, sei Sprache nurmehr fremde Haut. Das Insignifikante der Depression komme einer Fesselung des Affekts in der unaufhörlichen Wiederholung der semiotischen Negation gleich, die eine bedeutungstragende Verkettung sprachlicher Segmente unmöglich mache.[36]

Sowohl im entwicklungspsychologischen Narrativ als auch in dessen sprachtheoretischer Konsequenz zieht Kristeva eine direkte Verbindung zwischen der Depression und dem sexuellen Begehren: Die lustvolle Vereinigung mit dem Anderen stellt zum einen eine kompensatorische Suche nach Unmittelbarkeit, nach Vereinigung mit dem verlorenen Anderen ohne sprachliche Vermittlung dar, der eine vereinigende Leistung nicht zugetraut wird. Dem

---

Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.

32 Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, z. B. S. 204 f.

33 Kristeva verwendet die Begriffe Melancholiker und Depressiver in weiten Teilen ihrer Studie synonym und ordnet sie dem Krankheitsbild des melancholisch-depressiven Komplexes zu, dem sie beide aufgrund ihrer „gemeinsame[n] Erfahrung des Objektsverlusts und der Veränderung der signifikanten Bindungen“ angehörten (Kristeva: Schwarze Sonne, S. 17). Hier wird lediglich von einer depressiven Ästhetik gesprochen, um sie von der Melancholie, der häufig eine gesteigerte kreative Produktivität zugesprochen wird, abzugrenzen.

34 Vgl. Lothar Bayer: Kristeva, Julia: Soleil Noir. Dépression et Mélancholie. In: Psyche 59 (2005), H. 9, S. 1021–1027, hier S. 1022.

35 Kristeva: Schwarze Sonne, S. 60.

36 Vgl. ebd., S. 60.

Verlust des Anderen wird demnach im körperlichen Besitz, in der Einverleibung mittels Mund, Vagina oder Anus[37] zu begegnen versucht. Sexuelles Begehren wirke damit funktional äquivalent zur depressiven Trauer, da beide „eine affektive Kohäsion des Ichs her[stellen]".[38] Zum anderen zeigen sich beide Modi – weil sie sich auf denselben Mechanismus der Verleugnung der symbolischen Ordnung beziehen[39] – in einem Übermaß des Semiotischen, das syntaktische Sequenzen durch Störungen unterbricht und die Stiftung von Kohärenz blockiert.

2 Sprachverlust als Weltverlust

In Streeruwitz' Roman fungiert die „Sprache als Kampfplatz",[40] auf dem sich das Ringen mit der alltäglichen Banalität austrägt. In einer umgekehrten Phänomenologie sehnt Protagonistin Helene den sexuellen Akt als Möglichkeit der Weltflucht herbei, soll der andere „Körper zwischen sich und der Welt"[41] das eigene In-der-Welt-Sein verhindern. Die phrasenhafte sprachliche Realisation von Handlung wird jedoch auch an eben jenen Stellen nicht ausgesetzt, an denen sexuelle Lust die Wiederholungsschleife durchbrechen soll, im Gegenteil: In der Wiederholung schematisierter sexueller Handlungen – „Sie schleckte, leckte, sog und rieb an seinem Schwanz. Mit den Lippen. Mit der Zunge. Am Gaumen."[42] – wird vielmehr eine Musterhaftigkeit aufgerufen, die solche Sequenzen leitmotivisch miteinander verbindet, das Geschehen jedoch nicht in Form eines Spannungsbogens verknüpft. Der Roman folgt keiner dramatisierten Komposition, sondern dämmert vor sich hin, und selbst die ‚Höhepunkte' – „Helene schluckte den Samen. Bitterweiß der Geschmack. Henryk hatte keinen Laut von sich gegeben."[43] – zeigen keine Unmittelbarkeit körperlicher Vereinigung, sondern sind vermittelt im Aussetzen von Sprache.

---

37 Vgl. ebd., S. 19.
38 Vgl. ebd., S. 27.
39 Vgl. ebd., S. 58.
40 Kathleen Thorpe: Das Böse in der Banalität – *Die Giftmörderinnen* von Elfriede Czurda und *Verführungen* von Marlene Streeruwitz. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 1 (1997), S. 398–402, hier S. 398.
41 Streeruwitz: Verführungen, S. 225.
42 Ebd., S. 179.
43 Ebd.

Sprache spielt eine gänzlich andere Funktion in Lars von Triers monumentalem Spielfilm *Nymph()maniac I* und *II*. In einem pseudotherapeutischen Setting erzählt die „Nymphomanin" Joe ihrem gutmütigen und gänzlich asexuellen Retter Seligman über vier Stunden lang die Geschichte ihrer sexuellen Sozialisation. Die Komposition des Films ist äußerst komplex und kann an dieser Stelle nur ansatzweise erläutert werden: Acht Kapitel untergliedern die Rahmenhandlung und füllen sie mit jeweils neuen Binnenhandlungen aus Joes Leben, wobei fünf davon den ersten Teil, drei den zweiten Teil von *Nymph()maniac* strukturieren – was einer umgekehrten Reihenfolge der stoßhaften Penetration bei Joes Entjungferung, drei in die Vagina, fünf in den Anus,[44] entspricht. Jedes einzelne Kapitel birgt eine eigene kleine geschlossene Narration. Joe erzählt damit seriell und wird durch Seligmans Kommentare und Nachfragen zur Fortführung motiviert.[45] Sprache, genauer: mündliche Dialogizität verstummt also nicht, sondern ist treibende Kraft der Bilder. Die filmische Poetik funktioniert auf den beiden Erzählebenen über unterschiedliche Darstellungsstrategien,[46] die jedoch auf dasselbe Prinzip verweisen. Wenn *Verführungen* auf sämtlichen Realisationsebenen das Strukturprinzip der Banalität aufweist, so ist es in *Nymph()maniac* dasjenige des Exzesses. Exzess wird auf Ebene der Binnenhandlungen in unverstellt körperlichen Überbietungsgesten realisiert, auf Ebene der Rahmenerzählung strukturiert er sowohl das Erzählen selbst als auch die Bemühungen des Verstehens. Beide Ebenen scheitern an der Einlösung ihres Begehrens, weshalb auch *Nymph()maniac* eine Ästhetik des Depressiven entwirft.

Als exzessiv versteht Thomas Morsch jene diegetischen Elemente,

> die nicht ausreichend von der linearen Kausallogik der Handlung oder der Psychologie der Charaktere her motiviert sind und durch ihre stilistische Manieriertheit, ihre visuelle

---

44 Vgl. Nymph()maniac, Vol. I und II. Reg. Lars von Trier. Concorde Home Entertainment 2014, Vol. I, 00:15:18–00:19:14.

45 Georg Seeßlen vergleicht das Erzählverfahren in *Nymph()maniac* sehr treffend mit demjenigen aus *Tausendundeiner Nacht*. Joe erzählt wie Scheherazad in Serien, d.h. immer neu ansetzend und variierend. Vgl. Georg Seeßlen: Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über Nymphomaniac. Berlin 2014, hier z. B. S. 127. Dadurch entsteht der Eindruck, dass ein Ende der Erzählung vermieden werden soll. Auf das Ende des Films wird unten näher eingegangen.

46 Aus diesem Grund nehme ich eine analytische Trennung beider Ebenen vor, wenngleich sie im Film vielmehr ineinander verschränkt sind und sich gegenseitig kommentieren. Diese Trennung kann die Komposition nur unzureichend aufschlüsseln, ist jedoch für die hier gewählte Fragestellung zielführend.

> Opulenz oder ihre den Fluß der erzählerischen Progression hemmende Spektakularität nicht mehr dem Diktat narrativer Funktionalisierung unterworfen scheinen.[47]

Legt man diese Definition zugrunde, so wird die Unvereinbarkeit konventioneller narrativer Modelle mit *Nymph()maniac* offenkundig. Statt einer „linearen Kausallogik", die laut Morsch die Grundlage für etwas wie eine „narrative Funktionalisierung" bildet, folgt der Film einer Logik der Steigerung, die die einzelnen Kapitel – außer über Joes zunehmendes Alter – allein über das Movens der Überbietung miteinander verknüpft. Morschs Definition geht demnach am Film vorbei bzw. markiert gerade darin die Poetik des Exzesses, die *Nymph()maniac* ausstellt. Exzessive Elemente fallen mithin nicht aus der Handlung heraus, sondern konstituieren die Programmatik des Films, da doch in den Binnenhandlungen die Funktion der Narration geradezu darin liegt, eine „visuelle Opulenz" des Körperlichen zu inszenieren und den Erzählfluss durch ausführlich dargestellte Überschreitungen sozialer und körperlicher Grenzen zu hemmen. Direkte Kommunikation bleibt oftmals aus, es dominieren bewegtbildliche Aufnahmen sexueller Kontakte, die durch die Erzählstimme der Rahmenhandlung kommentiert werden. Die einzelnen Kapitel folgen weitestgehend demselben Verfahren: Es wird geschildert, wie Joe versucht, ihre sexuelle Lust entweder zu befriedigen oder aber zu kompensieren, verschiedene Optionen werden durchgespielt, die ‚am Ende', also zum Abschluss der einzelnen Kapitel, nicht den gewünschten Effekt herbeiführen bzw. diesen nicht langzeitig garantieren, was den Übergang zum nächsten Kapitel einleitet. Exzess drückt sich dabei wiederum in zwei dominanten Darstellungsstrategien aus: Quantifizierung und Zunahme an Drastik. Eine Vervielfältigung der Sexualpartner auf bis zu zehn sexuelle Kontakte pro Tag[48] gliedert Joe – der Einfachheit halber und weil es Seligmans Erklärungsansatz der Bach-Kantate präfiguriert – in eine dreistimmige Polyphonie[49] (vgl. Abb. 1).[50]

---

47 Thomas Morsch: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: Film und Kritik 8 (1999), H. 4, S. 21–43, hier S. 22.

48 Vgl. Nymph()maniac, Vol. I, 01:43:30–01:43:32.

49 Quantifizierung drückt sich, wie bereits angedeutet, schon in Joes erstem Geschlechtsakt aus, deutlich durch den Film hervorgehoben, indem die Zahlen der Stöße, 3 und 5, als Addition in transparenten Ziffern vor das Bild geschaltet werden. In der Fibonacci-Folge, die Seligman anführt, bildet die Zunahme an Quantität die Regel, insofern jede Zahl in der Reihe als Summe der zwei vorausliegenden Zahlen gleichsam auf die Addition mit der nachfolgenden Zahl vorausdeutet.

50 Abdruck aller Abbildungen mit freundlicher Genehmigung der Concorde Home Entertainment GmbH.

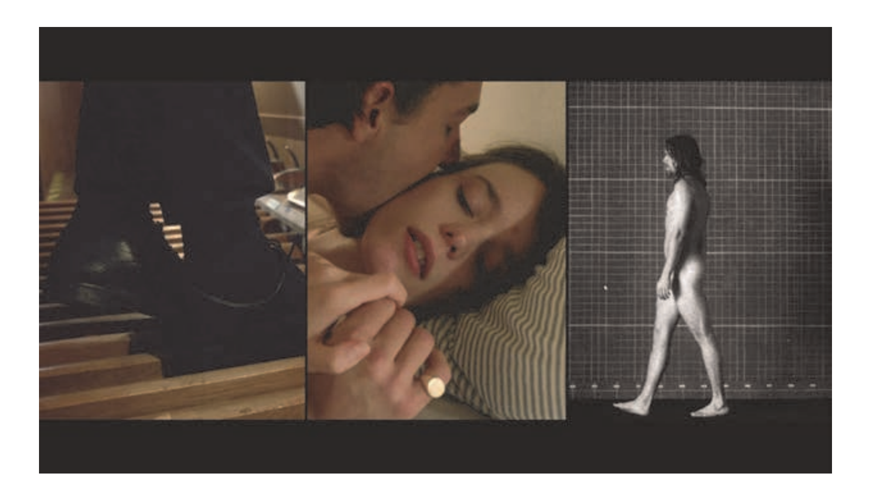


Abb. 1: Nymph()maniac, Vol. I, 01:48:45.

Der numerischen Steigerung sexueller Akte folgt eine zunehmende Reduktion des Körpers auf die Partien und Öffnungen, die in einer oftmals schmerzhaften Vereinigung mit anderen Körpern für den Lustgewinn instrumentalisiert werden können. Diese Entwicklung vollzieht sich äquivalent zur pornographischen Darstellungsweise in einer sukzessiven Annäherung an das – hier vor allem weibliche – Geschlechtsorgan, das im späten Verlauf des zweiten Teils als „eine einzige große Wunde“,[51] die dauerhaft nicht heilt, entstellt ist. Ganz im Sinne der Überbietungslogik hält die Narration an der ausgefalteten Vagina nicht an, sondern überschreitet diese äußere körperliche Grenze, wenn Joe an sich selbst eine Abtreibung vornimmt und chirurgische Instrumente einführt, die ihren Unterleib verletzen und den vaginalen Geschlechtsverkehr im Folgenden verunmöglichen. Die Reduktion der Figuren auf ihre körperlichen Werkzeuge, die im Geschlechtsakt eingesetzt werden können, nimmt also im Zusammenwirken von Quantifizierung und Zunahme des Drastischen zerstörerische Züge an, die – paradoxerweise – in eine Negation des geschlechtlichen Körpers münden. Bleibt die Lust aus, reagiert Joe mit starker Trauer, heftiger Verzweiflung oder völliger Resignation. Teil I endet etwa mit der zuvor als glücklich dargestellten romantischen Vereinigung von Joe und Jerome (vgl. Abb. 2), die darin kulminiert, dass Joe beim Geschlechtsakt apathisch auf dem Bett liegt, weint und sagt, dass sie nichts fühlen könne.[52]

51 Nymph()maniac, Vol. II, 01:23:49–01:23:52.
52 Vgl. Nymph()maniac, Vol. I, 01:49:27–01:49:33.

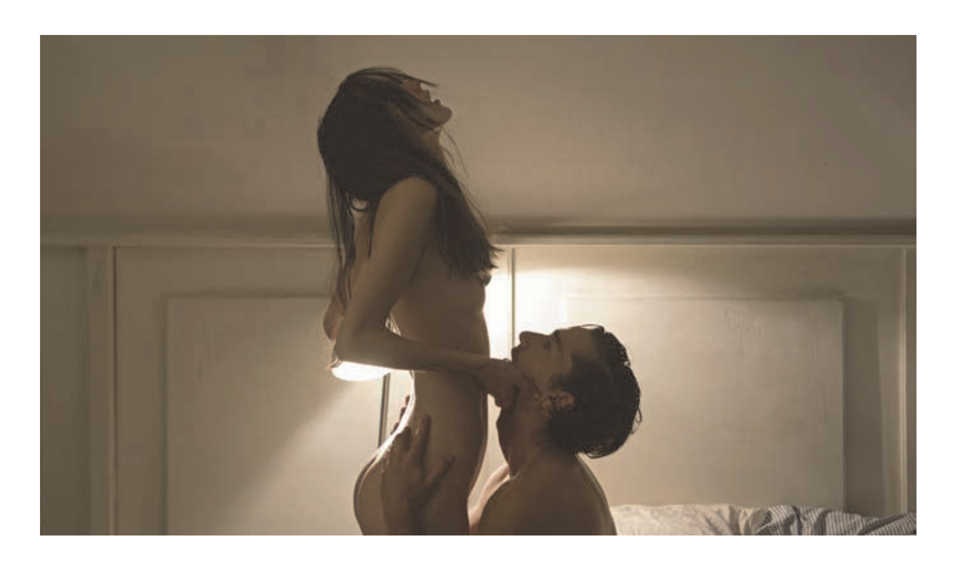


Abb. 2: Nymph()maniac, Rückseite DVD.

Auf der Ebene der Binnenhandlungen zeigt sich in *Nymph()maniac* demnach das Bestreben, der sinnentleerten Umwelt mittels Inkorporation oder in krampfartig auftretenden affektiven Ausbrüchen zu begegnen, das Kristeva der Insignifikanz des melancholisch-depressiven Komplexes zuschreibt. So hofft Joe beispielsweise auch, ihr sexuelles Erleben durch eine Begegnung von maximaler Fremdheit gänzlich zu verändern, wenn sie mit zwei afrikanischen Männern auf einmal schläft und eine verbalsprachliche Verständigung ganz unmöglich ist (vgl. Abb. 3). Die ‚Sprache' des Films kommt auf dieser Ebene primär im Visuellen zum Ausdruck, und konzeptionalisiert in der Ausstellung repetitiver sexueller Ekstase eine Ästhetik des rein Materiellen. Diese Ästhetik entwirft eine Rhythmik, die mit der körperlichen Form zugleich deren Funktion des Lustgewinns entstellt *und* in der exzessiven Wiederholung der sexuellen Sequenz die Form der Einzelsequenz aushöhlt, indem sie sie zur Verfahrenslogik abstrahiert. Somit verkehrt der Film die Sinnsuche im Unmittelbaren zu einer Sinnlosigkeit der wiederholten Strategie, die sich selbst in der Wiederholung unterläuft. Die semiotische Negation führt nicht zu einer emphatischen Mehrstimmigkeit des (körperlichen) Ausdrucks, sondern negiert das Ausdrucksmedium selbst.



Abb. 3: Nymph()maniac, Vol. II, 00:23:36.

Der Eindruck von Destruktivität durch wiederholte körperliche Überschreitung in den Binnenhandlungen wird kontrastiert mit dem dialogischen Geschehen der Rahmenerzählung, das die beiden Figuren weitgehend unbewegt zeigt. Dominiert in den ausgeführten Sequenzen, um mit Kristeva zu sprechen, eindeutig die semiotische Destabilisierung, so stabilisiert die symbolische Signifikation die filmische Handlung hier durch den verbalen Austausch von Sinnangeboten. Doch auch die Rahmenhandlung folgt einer exzessiven Logik: Sowohl im Erzählen selbst, das über mehr als vier Stunden immer wieder neu ansetzt, um die psychische und sich zunehmend im Physischen niederschlagende Disposition der Protagonistin zu erklären; als auch in der Strategie Seligmans, die Geschichte mit ihm bekannten Elementen aus der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte in Verbindung zu bringen und dadurch zu verstehen.[53] „Ein radikales Bewusstsein trifft auf einen radikalen Körper“[54] – Mit Joes Versuchen, zunehmend ‚näher‘ an die Quelle ihrer eigenen Lust zu gelangen, korrespondiert Seligmans Bemühen, über die Quantität an Bezügen das Zentrum des Sinns zu erreichen.

53 So werden z.B. die Technik des Fliegenfischens, die Fibonacci-Folge, Bachs Kantaten, die Trennung von Ost- und Westkirche oder Thomas Manns *Doktor Faustus* als Erklärungsmodelle für das Gehörte herangezogen.
54 Seeßlen: Lars von Trier goes Porno, S. 129.

Zu Anfang des Films wirkt dieses exzessive Verstehenwollen und Analogisieren noch wie ein Element des Komischen in der ansonsten sehr ernsten Erzählung; es steigert sich jedoch durch die Häufung von Bezügen in eine entstellte Sinnlosigkeit, die nicht mehr komisch, sondern grotesk wirkt. Der Unterschied zum Komischen liegt darin, dass die ästhetische Gestaltung des Grotesken „den Umschlag von Komik in Grauen, das Bewusstwerden und Bewusstsein der Janusköpfigkeit von gleichzeitig vorhandener Komik und Tragik, Sublimem und Niedrigem, Ordnung und Chaos“[55] hervorruft. Das Lachen wird zum Lachen, „welches einem im Halse stecken bleibt“.[56] Das Groteske wird durch die Spiralbewegung der seriellen Narration verstärkt, die immer wieder neu ansetzt und daher immer wieder neue Analogisierungen provoziert, die wiederum den Sinn des Erzählten nicht greifen können. Insofern sämtliche Bezüge ins Leere laufen, wird jedes einzelne Explanans austauschbar; der Inhalt der Äußerungen tritt auch hier hinter ihre Struktur zurück, die in ihrer Rekursivität das Fehlgehen der symbolischen Modalität vorführt.

Die Einzelkapitel führen demnach, wie bereits erwähnt, zu einer seriellen Erzählform, die nicht zum Ende kommt, sondern das Anfangen potenziert. In dieser Komposition – rekursive Erzählschleifen, verknüpft durch ein Movens der Überbietung – bleiben die einzelnen Sequenzen im Sequentiellen und werden nicht zu einer kausallogischen und finalen Narration verkettet. Dadurch entsteht der Eindruck, dass *Nymph()maniac* gegen eine Auflösung seiner eigenen Handlung erzählt,[57] gegen eine endgültige Sinnzuschreibung und damit auch gegen eine sichere Rezeptionshaltung. Damit – und auch hier wird ein zentrales Strukturmerkmal des Grotesken berührt[58] – arbeiten die beiden Erzählebenen gewissermaßen gegeneinander: Dem semiotischen Überschuss in

---

55 Christian W. Thomsen: [Art.] Groteske, das. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart ^{5}2013, S. 284 f., hier S. 284.

56 Ebd., S. 284.

57 Vgl. zum seriellen Erzählen gegen ein Ende der Erzählung Christoph Kleinschmidt: Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von THE SOPRANOS und LOST. In: Schlusspunkte. Poetiken des Endes. Hg. v. Markus Engelns, Kai Löser u. Immanuel Nover. Würzburg 2017, S. 269–286, hier S. 269.

58 Dem Grotesken wird als signifikantes Verfahren das „Wechselspiel sich störender, gegenseitig aufhebender Perspektiven, Modi und Diskurse“ zugeschrieben, „das sich in der Rezeption wiederholt als bis zum Wahrnehmungsschrecken gehende Irritation, als Schaukelbewegung zwischen Illusions- und Desillusionsbildung“ ausdrückt. Rolf Haaser/Günter Oesterle: Grotesk. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 1997, S. 745–748, hier S. 745.

den Binnenhandlungen, die die insignifikante Vereinigung mit dem Anderen suchen, steht die Verweigerung des Einheitlichen in der symbolisch figurierten Rahmenerzählung gegenüber. Setzung von Sinn wird in der Rekursivität des Seriellen verneint.

Die Erzählschleife löst sich zugunsten einer linearen Erzählform schließlich in dem Bruch der Erzählsituation am Ende des zweiten Teils auf: Seligman, der in einer früheren Szene vorgab, niemals sexuellen Kontakt zu einem anderen Menschen gehabt zu haben,[59] betritt den Raum ihres handlungsstrukturierenden Dialogs mit entblößtem Penis und steigt auf die schlafende Joe, die kurz zuvor beschlossen hatte, ihre zwanghafte Sexualität ein für alle Mal zu überwinden. Dieser Übergriff demontiert nicht nur die Konturierung einer der Hauptfiguren (inklusive des sprechenden Namens), er lässt sich auch als intradiegetische Umkehrung der etablierten Rezeptionsabsicht des Films lesen, die damit ebenso unsicher wird wie die zuvor entfalteten Deutungsangebote: Diente die Erzählung Joes durch ihre Drastik und Tragik vor allem dazu, die destruktive Kraft des Sexuellen aufzuzeigen und vielmehr Unlust statt Lust zu evozieren, was Seligman in Form von emotionaler und moralischer Erschütterung auch spiegelte, so liegt ihre Konsequenz paradoxerweise in der Erweckung sexueller Begierde im chronisch Asexuellen. Darüber hinaus destruiert von Triers Film an seinem Ende die Dialektik aus radikalem Körper und radikalem Bewusstsein, die die Grundlage seiner Erzählsituation bildete.

Die Tatsache, dass eine stabile Sinngenese in *Nymph()maniac* scheitert, hat die Forschung verschiedentlich als dekonstruktiven Modus bezeichnet.[60] Eine depressive Ästhetik entwirft der Film demnach nicht nur in der Darstellung einer notwendigen Sinnlosigkeit sowohl des Semiotischen als auch des Symbolischen, die in ihrer isolierten Radikalität ins Leere laufen. Die Rezeption kann auf eine Fülle von Deutungsangeboten zurückgreifen, die ihre eigene Viabilität jedoch permanent negieren. Von Triers Produktion hinterlässt das Publikum nicht nur schockiert aufgrund der Bildgewalt, die nicht selten Abjektes[61] aufruft, sowie ob des unerwarteten Endes; was außerdem bleibt, kann mit Paul de Man

---

59 Vgl. Nymph()maniac, Vol. II, 00:06:38–00:07:03.

60 Vgl. z. B. Joachim Küchenhoff: Dekonstruktionen von Lust, Diskurs und Film. In: Lust und Laster. Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen. Hg. v. Parfen Laszig u. Lily Gramatikov. Wiesbaden 2017, S. 321–335, besonders S. 329, 334; Seeßlen: Lars von Trier goes Porno, S. 205.

61 Die Rolle des Abjekten für die Verknüpfung von Depression und Pornographie wird weiter unten aufgegriffen.

als eine Art „unglückliches Bewußtsein“[62] beschrieben werden, das sich einstellt, wenn verschiedene Lesarten einander dekonstruieren: „The spectator's position is unstable, her status insecure.“[63] Somit reproduziert *Nymph()maniac* auf Rezeptionsebene die Negation der Signifikation und verunmöglicht eine sinnvolle Verkettung der Einzelsequenzen.

Dieses Verfahren wird in Elfriede Jelineks *Lust* noch weiter zugespitzt. Keine Debatte wurde nach Erscheinen des Textes so ausladend und erhitzt geführt wie diejenige nach dem Status des Pornographischen. Pornographisches Schreiben gilt hier mal als gelungen eingelöst,[64] dann wieder wird angemerkt, dass der Text es eindeutig unterlaufe und antipornographisch sei,[65] die Autorin selbst inszenierte ihren Text öffentlich als gescheiterten Versuch eines Frauenpornos.[66] Dieses gespaltene Urteil beschreibt die Sprache der Erzählung besonders treffend, denn sie bedient die pornographische Ästhetik in weiten Teilen, hebelt sie jedoch auch rhetorisch aus:

> Die Frau liegt weitoffen, weltoffen auf dem Boden, glitschige Eßwaren über sich gebreitet, und wird gesteigert um einen Effekt und mehrere Effekten. Nur ihr Mann handelt mit ihr und handelt ganz allein. Und schon fällt er aus sich heraus in die möblierte Leere des Zimmers. […] Wie ein Frosch muß die Frau ihre Beine seitlich anwinkeln, damit ihr Mann in sie möglichst weit, bis ins Landgericht für Strafsachen, hineinschauen und sie untersuchen kann. Sie ist vollgeschüttet und vollgeschissen von ihm, muß aufstehen, die letzten Hülsen auf den Boden fallen lassen und einen Hausschwamm holen gehen, den Mann, diesen unversöhnlichen Feind ihres Geschlechts, von sich und dem Schleim, den sie hervorgerufen hat, zu säubern. Er steckt ihr den rechten Zeigefinger tief ins Arschloch hinein, und mit pendelnden Zitzen kniet sie über ihm und schrubbt, Haare in Augen und Mund, Schweiß auf der Stirn, fremden Speichel in der Halsgrube, den blassen Killerwal dort vor

---

62 Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 121; siehe erläuternd dazu: Christoph Menke: „Unglückliches Bewußtsein“. Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 265–299, hier vor allem S. 287.

63 Rosaling Galt: The Suffering Spactator? Perversion and Complicity in Antichrist and Nymphomaniac. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. v. Bonnie Honig u. Lori J. Marso. Oxford 2016, S. 71–96, hier S. 72.

64 Vgl. Jutta Osinski: Satire auf einen Porno. „Lust“ von Elfriede Jelinek. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 41–44.

65 Vgl. Brenda Bethman: „Obscene Fantasies“: Elfriede Jelinek's Generic Perversions. New York 2011, S. 49–62.

66 Vgl. zu diesem Komplex Rita Svandrlik: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier. In: Jelinek Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart 2013, S. 102–113, hier S. 104 f.

> ihr, so lang, bis das freundliche Licht herunterfällt, die Nacht kommt und dieses Tier aufs neue mit seinem Schwanz zu peitschen beginnen kann.[67]

Die Beschreibung sowohl der Figurenkörper(teile) als auch der sexuellen Handlung erinnert an die Sprache der Pornographie, denn auch der Porno gebraucht neben fäkalsprachlichen Einschüben – „vollgeschissen", „Arschloch" – metaphorische Umschreibungen, die häufig semantische Bezüge wie hier zum Tierreich – „Killerwal" – aufweisen. Auch die Reduktion der Figurenkörper auf Geschlechtsteile wird bedient und gipfelt in der absurd großen Darstellung des männlichen Glieds. In der dichten Aneinanderreihung bildsprachlicher Ausdrücke sowie der kontraintuitiven Verknüpfung von Wortfeldern – Intimbereich/Gerichtswesen über das Homonym „untersuchen" – wird die pornographische Ästhetik jedoch durch allzu große semantische und kontextuelle Lücken zwischen den verknüpften Begriffen maßlos übertrieben und damit entstellt. Dieser Eindruck einer Antipornographie bedient jedoch, um ein Argument Susan Sontags anzuführen, in weiten Teilen ebenfalls die pornographische Sprache, indem sie beispielsweise den voyeuristischen Blick produziert.[68] Selbst wenn Unlust statt Lust Ziel der Wirkung ist, wird die Sprache des Pornos nicht gänzlich unterlaufen.

Hier fokussiert Jelineks Text eine genuine Schwierigkeit,[69] die sich das Genre einhandelt, wenn es versucht, über die Aneinanderreihung von Zeichen eine Erfahrung der Unmittelbarkeit zu transportieren. Mit Kristeva gesprochen kann der Versuch, die symbolische Distanz des konventionalisierten Codes durch eine übercodierte Visualität zu bekämpfen, als destruktiver Einsatz einer Sprache des Depressiven gefasst werden; so zählt sie Metapher und Metonymie zu den semiotischen und gewissermaßen präverbalen Ausdrucksformen. Auf zeichenhafte Vermittlung angewiesen, ist der Kampf gegen das Zeichen ein unendlicher und die Aushöhlung der Form aufgrund des fatalistischen Versuchs, ihr zu entgehen, notwendige Konsequenz der sich reproduzierenden Struktur. Jelineks Text reagiert auf dieses Paradox durch eine auffällige Übercodierung: „Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen";[70] dieser Satz markiert

---

67 Elfriede Jelinek: Lust. Hamburg 1989, S. 76 f.

68 Susan Sontag: Die pornographische Phantasie. In: Kunst und Antikunst. Hg. v. ders. Wien 1980, S. 39–71, hier S. 53.

69 Vgl. Enrico Wolf: Bewegte Körper – Bewegte Bilder. Der pornographische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik. München 2008, S. 20, passim.

70 Jelinek: Lust, S. 28. Vgl. auch S. 101: „Die Frau reißt sich die Brust mit dem Messer ihrer Worte auf, und der Student kann gleich die Sägespäne seiner Meinung und andre Liebesgaben hineinstopfen."

den Eindruck, der sich beim Lesen von 250 Seiten derber Analogisierung einstellt und, wie Leopold Federmaier treffend beschreibt, dazu führt, dass man alle „vorkommenden Tätigkeiten, Zustände und Empfindungen unter Anführungszeichen setzen"[71] möchte. Die sprachliche Gestaltung des Textes unterläuft sich damit selbst und erzeugt völlig inkongruente Sinnzusammenhänge, deren Versatzstücke absolut austauschbar scheinen. Dazu liegen solche Textmomente quer, in denen sich die Sprache des Genres in ihrer Darstellungsschleife und übertriebenen Metaphorisierung selbst reflektiert und damit ebenfalls dem voyeuristischen Auge der Lesenden preisgibt: Beschrieben wird, „wie wieder und wieder [!] seine Ladung aufs Deck ihres Schiffs klatscht",[72] die rhetorische Strategie der Äquivokation formuliert die Penetration der Körperöffnungen als Handlung des Mannes, der „mit seinem Ständigen hineinfährt".[73] *Lust* produziert in seiner Signifikation, ähnlich wie *Nymph()maniac*, eine qualitativ verändernd wirkende Quantität der ‚Gegen-Rede', die etwas „Selbstzerstörerisches"[74] annimmt.

Auch in *Lust* transformiert die Wiederholungsstruktur die sprachliche Gestaltung vom Eindruck des Komischen – die Kreativität der Bezüge wirkt anfangs beinahe humorvoll und spielerisch – in eine Negation des Komischen ins Groteske, das nurmehr Beklemmung auslöst. Unterbrochen wird diese Beklemmung von Gefühlen des Ekels vor dem drastisch Geschilderten. Nicht zufällig ist es neben dem melancholisch-depressiven Komplex das Abjekte, in dem Kristeva eine Destruktivität des Semiotischen ausmacht. In ihrem Essay *Powers of Horror* kategorisiert sie den Ekel als Auflösung der Form, als Überschuss der Chora, die das Subjekt in einen präverbalen Zustand zu reißen droht und die sprachliche Reinheit verletzt. Insofern sei das Abjekte, wie auch die Depression, mit dem Perversen verwandt: „The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them."[75] Ekel ge-

---

71 Leopold Federmaier: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks „Lust". In: Weimarer Beiträge 52 (2006), H. 1, S. 50–62, hier S. 50.

72 Jelinek: Lust, S. 87.

73 Ebd., S. 103. Der „Ständige" ist hier zugleich der Stehende und der Wiederholte, Permanente, wodurch die Vorstellung eines dauerhaft erigierten Penis aufgerufen wird.

74 Vgl. Silvia Henke: Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks Lust im Vergleich, S. 16; URL: http://www.silviahenke.ch/data/she_Jelinek_%20Gefaengnis.pdf (letzter Zugriff am 13.11.2018), abgedruckt in: Eros und Literatur. Hg. v. Roger Müller Farguell. Zürich 2001, S. 239–264.

75 Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Übers. v. Leon S. Roudiez. New York 1982, S. 15.

neriere damit als Wirkungsabsicht eines Textes eine Kippfigur aus Lust und Unlust – und spiegelt damit genau jene Ambiguität, die *Lust* zum Skandaltext stilisierte. Die Ästhetik des Depressiven in *Lust* kombiniert deformierende Elemente des Ekels, wenn z.B. von „glitschige[n] Eßwaren", „Schweiß auf der Stirn" oder „fremde[m] Speichel in der Halsgrube" die Rede ist, mit einer pornographischen Sprache, die sich selbst unterläuft. Deformiert werden auch die Körper der Figuren, insofern sie nicht als Gesamterscheinung, sondern in Einzelteilen beschrieben werden. Angewinkelte Beine, Finger, Penis oder Brüste werden in wechselnden Stellungen angeordnet, sodass der Vorgang weniger als bewegter Prozess, sondern vielmehr als Reihe von Standbildern beschrieben wird und dadurch mechanisch wirkt. Die strukturelle Konsequenz ist eine Verräumlichung von Zeit, die nicht zu vergehen, sondern sich auszudehnen scheint.

Die Auflösung von Form wiederholt sich auch auf makrostruktureller Ebene: Zeitlich maximal unterstrukturiert, wirken sowohl der Beginn als auch das Ende des Textes völlig willkürlich gesetzt. So besteht der Anfang aus einer Schilderung des kleinstädtischen (Arbeits-)Alltags, dicht gefolgt von einer Szene sexueller Tyrannei des Mannes gegenüber seiner Frau, die sich nicht von den vielfach durchexerzierten Malen sadistischer Gewalt danach unterscheidet. Die Handlung verbleibt über den gesamten Verlauf in einem Zwischenstatus aus Narration und Deskription und verstummt abrupt mit dem gänzlich unmotivierten Kindsmord durch die Hand der Mutter, deren Leben, wie der Text verspricht, sich dadurch nicht verändern, sondern weiter reproduzieren wird: „Die Mutter lebt, und bekränzt ist ihre Zeit, in deren Fesseln sie sich windet."[76] Der letzte Satz: „Aber nun rastet eine Weile!"[77] ist eine direkte Anrede durch die Erzählstimme und stellt entweder einen Aufruf an die beiden Figuren dar, die angesichts des Todes ihres einzigen Sohnes die sexuelle Manie zumindest temporär einstellen sollten; oder aber – dies würde der textuellen Logik weitaus stärker entsprechen –, die Forderung gilt der Leserschaft, die zuvor bereits des Öfteren adressiert wurde, und der, so deutet es die Formulierung an, nun eine kleine Ruhepause gegönnt wird. Damit reflektiert Jelineks Text zum einen seine eigene verstörende Wirkung,[78] die eine solche Pause notwendig werden lässt, zum anderen weist die ‚Narration' über sich selbst hinaus, indem sie ihren Fortgang

76 Jelinek: Lust S. 255.
77 Ebd.
78 Diesen Kniff verfolgt der Text bereits im früheren Handlungsverlauf, z. B. an dieser Stelle: „Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also." (Ebd., S. 170).

antizipiert, der lediglich „eine Weile“ ausgesetzt wird. Die Komposition unterstreicht damit das „Bulimische“ der stagnierenden Wiederholungsstruktur:

> Das Subjekt frißt in einer Mischung aus Lust und Ekel möglichst viel in sich hinein, um es unverdaut wieder auszukotzen. Danach kann – und muß – der Vorgang von neuem beginnen. In einem solchen Universum gibt es keine Entwicklung, keine Versöhnungen, keine Trennungen. Keine Veränderungen. Die Bahnen sind festgelegt. *The show must go on.*“[79]

3 Kupierte Utopie

In seinem systematisierenden Beitrag zum Hardcore-Pornofilm entwirft Werner Faulstich eine eigene Theorie der „Bedeutung“[80] (gemeint ist die gesellschaftliche Relevanz) hardcorepornographischer Filme, mit der er sich von Spiegelungs- und Ventiltheorien abgrenzt. Die Eigenheiten des Genres dienen seiner Ansicht nach also weder der Abbildung vorherrschender hierarchisch gegliederter Geschlechterverhältnisse noch dem Ausleben nicht konventioneller und damit nicht ‚gesellschaftsfähiger‘ sexueller Phantasien. Vielmehr stelle Hardcore-Pornographie die Vision einer Utopie der Überwindung sozialer Grenzen dar: „der Utopie von der Einheit des Menschen, das heißt von Geist und Körper, von Individuum und Gesellschaft, von Mann und Frau“.[81] Die Verknüpfung von Pornographie und Utopie zieht auch Svenja Flaßpöhler, wenn sie die Endlosschleife der Erregung als Versuch der Selbsttranszendierung klassifiziert.[82] Das semantische Korrelat findet sich bereits bei Herbert Marcuse, der – mit Rückgriff auf Sigmund Freud – in seinem Essay *Phantasie und Utopie* die Steigerung der kulturellen Produktivität an die Befreiung des Eros und die ungehinderte und wiederholte Triebauslebung bindet. Anders als Freud, der die Entwicklung der Kultur mit der Unterdrückung der individuellen Triebauslebung verknüpfe, plädiert Marcuse mit Blick auf Kulturentwicklung für eine Triebbefreiung. Nähme man die Last der Unterdrückung von Lustprinzip und Phantasie, würde ein utopisches Potenzial an kultureller Schaffenskraft freigesetzt und

---

79 Federmaier: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache, S. 59.
80 Vgl. Faulstich: Hardcore-Pornofilme, hier und im Folgenden S. 245–248.
81 Ebd., S. 247.
82 Vgl. Svenja Flaßpöhler: Selbstvollendende Sexmaschinen. Zur materialistischen Utopie des pornographischen Körpers. In: Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. Hg. v. Kristiane Hasselmann u. a. München 2004, S. 281–298, hier S. 283.

> sich die antagonistische Beziehung zwischen Lust- und Realitätsprinzip zugunsten des ersteren verschieben. Eros, die Lebenstriebe, würden in einem nie dagewesenen Maße freigesetzt werden. [...] Eine neue Grunderfahrung des Daseins würde die menschliche Existenz in ihrer Gänze verwandeln[83]

Aus der ungehinderten und ungezügelten Triebauslebung, die bei Freud der Phantasie vorbehalten bleibt, erwächst nach Marcuse also die Vorstellung einer realisierbaren kulturellen Utopie, die einer Explosion an Möglichkeiten gleichkommt und die die freie Entfaltung des menschlichen Potenzials in der Kultur nach sich zieht. Darin liegt auch eine Nähe zu Julia Kristevas Idee einer „Revolution der poetischen Sprache", die gerade aus den Bewegungsenergien des triebgesättigten semiotischen Modus, der im symbolischen Modus wirkt, eine subversive Gestaltungsmacht der Sprache begründet.

Die hier vorgenommene Engführung der Materialien sowie einiger Prämissen depressiver und pornographischer Poetiken haben jedoch gezeigt, dass eine solche Steigerungslogik nicht zwangsläufig mit einer progressiven Textbewegung einhergeht. Eine strukturelle Organisation der sexuellen Handlung in Sequenzen, die sich vielfach wiederholen, führt vielmehr zu einer Fragmentierung des narrativen Verlaufs in einzelne Versatzstücke ohne kausallogische Verkettung. Exzessive Bewegungen, die nicht an ein Ziel führen, sondern gewissermaßen ‚auf der Stelle treten', wirken in den drei Texten wie ermüdende und zerstörerische Litaneien, die trotz darstellerischer Konkretion in eine Abstraktion ihrer selbst hin zum Schematischen und Musterhaften münden, aus dem es keinen Ausweg gibt. So führen *Lust*, *Verführungen* und *Nymph()maniac* gerade in ihrer Zeitstruktur vor, dass der teleologische Einsatz einer auf Triebmaximierung ausgerichteten Heilsgeschichte die Utopie kupiert; das erfüllende Ende wird ausgesetzt, weil sich das Movens der Erfüllung auf dem Weg dahin bereits verschleißt. Wie aus der Kritik am Pornographischen hervorgeht, ist die Absenz einer deutlichen narrativen Struktur aus Anfang, Mitte und Ende geradezu genrekonstitutiv.[84] Eine depressive Ästhetik stellt sich demnach ein, wenn der unaufhörliche Versuch des Fortschreitens in Regression mündet und wirkt in der Darstellung aus wiederholtem Versuch und seinem Scheitern besonders eindrücklich.

Aus der Analyse ist hervorgegangen, dass dieser in der sprachlichen und kompositorischen Struktur der Texte verankerte Formverlust mit Darstellungs-

---

83 Herbert Marcuse: Phantasie und Utopie. In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Hg. v. Anselm Neusüss. Neuwied/Berlin 1968, S. 219–234, hier S. 230.

84 Diese und andere Kritikpunkte am Pornographischen werden diskutiert in Sontag, S. 41, passim.

strategien des Ekels und des Grotesken hervorgerufen wird, die als genuin körperbezogene Konzepte ein Bindeglied zwischen depressiver und pornographischer Ästhetik bilden. Beide Konzepte wirken zersetzend auf das Zeichensystem, dem sie entstammen, und spielen, wie auch Kristevas Theorie von Semiotischem und Symbolischem, das Körperliche, Triebhafte gegen eine davon abgegrenzte Sinndimension aus. Eine solche von den hier angeführten Texten vertretene Interpretation des Verhältnisses von materieller und sinntragender Dimension als *konfliktiv* verweist auf das Motiv einer Trennung, das weitaus älter ist als der gewählte Untersuchungszeitraum.[85] Körperbezogenes tritt hier nun radikalisiert auf und ruft in seiner strukturellen Reproduktion eine Ästhetik des Depressiven hervor, die sich aus der gegenseitigen Zersetzung der symbolischen wie semiotischen Ebene speist. Die depressive Ästhetik führt somit nicht nur das Scheitern am Sinn, sondern auch das Scheitern am Körper vor, und destruiert aus diesem Zusammenspiel narrative Zeitstrukturen.

Eine progressive Tendenz vereint die im späten achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert vorherrschenden Zeitutopien mit dem Utopischen als Denkfigur, wie es im zwanzigsten Jahrhundert den (Genre-)Diskurs dominierte.[86] Beide ziehen den Antrieb ihres Narrativs aus einem zu erreichenden und gleichsam erreichbaren Zustand. Kupierte Utopien eignen sich deshalb so gut als Sinnbild einer negativen Ästhetik, weil sie die Anstrengung, einen jetzigen Zustand zugunsten eines anderen zu überschreiten, sehr wohl vorführen, um sie dann – mit unterschiedlichen Verfahren, die eine unterschiedliche Intensität des Destruktiven generieren – wiederholt in ihrer Sinnlosigkeit zu entlarven. Das Leiden am Jetzt wird durch die Abwesenheit eines künftig Anderen potenziert.

Betrachtet man, um das anfangs erwähnte Konzept wieder aufzugreifen, die Denkfiguren der Gegenwartsdiagnostik, so wird deutlich, dass die These einer Reziprozität von Zeitsemantik und Krankheit um eine Volte ergänzt werden muss. Die Gegenwartsdiagnostik arbeitet nicht nur, wie zu Anfang mit Ulrich Bröckling aufgeworfen, mit gegenseitiger Zuschreibung von Depression und Zeitstrukturen, sondern interpretiert die zeitliche Strukturposition ihrer Zeit selbst als Normabweichung, insofern sie sich nicht in einer teleologischen Narration verorten lässt. Zeit stagniert in einer ‚breiten Gegenwart',[87] wird ‚gespens-

---

85 Vgl. Karl Mertens: Die Leiblichkeit des Handelns. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. II: Paradigmen und Disziplinen. Hg. v. Friedrich Jäger u. Jürgen Straub. Stuttgart/Weimar 2011, S. 327–340.

86 Vgl. Alexander Neupert-Doppler: Utopie. Vom Roman zur Denkfigur. Stuttgart 2015, S. 7–14.

87 Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt a. M. 2012.

tisch',[88] ,erschöpft sich',[89] gerät „aus den Fugen".[90] Dies verweist zum Abschluss auf folgende Fragezusammenhänge, die hier nicht beantwortet, aber zumindest aufgerufen werden können:

1) Inwiefern operiert die Gegenwartsdiagnostik vor dem angesetzten Untersuchungszeitraum mit einer Pathologisierung nicht nur ihrer Zeit, sondern von Zeitsemantiken als Beschreibungskategorie von Gegenwart?[91]
2) Welche Rolle spielen andere Diskursfelder wie etwa das der Ökonomie[92], die ihrerseits einer Strukturlogik aus Leistung und Erschöpfung folgt, für die strukturelle Verknüpfung von Depression und Pornographie?[93]
3) Schafft Pornographie als Text des Körpers schlechthin, der spätestens seit seiner Hochphase im beginnenden neunzehnten Jahrhundert immer auch ein Medium der Sozialkritik ist,[94] auch in früheren Gegenwarten und damit vor einem *linguistic turn* durch die Aushebelung von Sinn- und Zeitstrukturen eine Ästhetik der Negation? Oder, anders ausgedrückt: Wirkt das Pornographische auch vor der Konzeption von ,Depression' als Krankheit in einer Strukturäquivalenz zu Komplexen des Melancholischen oder der Erschöpfung?
4) Entwirft der Verlust einer teleologischen und progressiven Tendenz auf Ebene des textuellen wie kulturellen Narrativs und damit der im Hauntologischen angeführte Zwischenstatus aus Nicht-mehr und Noch-nicht den Eindruck einer Sinnlosigkeit der eigenen Zeit? Ist die Ästhetik des Depressiven damit zwangsläufig das Moment einer Postmoderne nach den großen Erzählungen?

---

88 Fisher: Gespenster meines Lebens, passim.
89 Michael Hirsch: Jenseits des Banns – Mythos des Immergleichen oder neue Fortschrittssequenz? In: Absolute Gegenwart. Hg. v. Marcus Quent. Berlin 2016, S. 86–112, hier etwa S. 89.
90 Aleida Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München 2013.
91 Vgl. Eva Stubenrauch: Kontrapunkt moderner Historizität. Erschöpfung als Gegenwartsdiagnose bei Görres, Nietzsche und Gumbrecht. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Julian Osthues u. Jan Gerstner. München 2021, S. 27–48.
92 Martin Butler befasst sich in seinem Beitrag im vorliegenden Band ausführlich mit dem diskursiven Zusammenhang von wirtschaftlicher und psychopathologischer Depression.
93 Vgl. Wolf: Bewegte Körper – Bewegte Bilder, S. 32 f.
94 Siehe dazu Lynn Hunt: Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800). In: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Hg. v. ders. Frankfurt a. M. 1994, S. 7–43, hier v. a. S. 20.

5) Kann die Verzeitlichung der Utopie[95] und die etwa zeitgleiche Verzeitlichung[96] der Form *ex negativo* die Voraussetzung dafür sein, dass sich Form in der Zersetzung teleologischer Progression de-formiert und Formverlust mit Sinnverlust einhergeht?[97] Inwiefern deckt sich diese Überlegung mit der modernen Körperästhetik des Fragmentarischen, Mechanischen oder Drastischen,[98] wie sie z. B. – und damit auch zeitgleich – de Sade oder Kleist etablieren?

Literaturverzeichnis

Angerer, Eva: Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse. Wien 2007.
Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München 2013.
Baßler, Moritz: Texte und Kontexte. In: Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Hg. v. Thomas Anz. Stuttgart, Weimar 2007, S. 355–370.
Bayer, Lothar: Kristeva, Julia: Soleil Noir. Dépression et Mélancholie. In: Psyche 59 (2005), H. 9, S. 1021–1027.
Bethman, Brenda: „Obscene Fantasies“: Elfriede Jelinek's Generic Perversions. New York 2011, S. 49–62.
Bröckling, Ulrich: Der Mensch als Akku, die Welt als Hamsterrad. Konturen einer Zeitkrankheit. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. Sighard Neckel u. Greta Wagner. Berlin 2013, S. 179–200.
de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993.
Ehrenberg, Alain: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2004.
Faulstich, Werner: Hardcore-Pornofilme: Geschichte, Typologie, Ästhetik und Bedeutung. In: Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen. Beiträge zu zeitgeschichtlichen Film- und Fernsehdokumenten. Hg. v. Karl Friedrich Reimers. München 1995, S. 231–248.
Federmaier, Leopold: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks „Lust“. In: Weimarer Beiträge 52 (2006), H. 1, S. 50–62.

---

95 Einschlägig dazu ist Reinhart Koselleck: Verzeitlichung der Utopie. In: Zeitschichten. Studien zur Historik. Hg. v. dems. Mit einem Beitrag v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 2003, S. 131–149.
96 Vgl. Dirk Oschmann: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert. In: Zeit der Form – Formen der Zeit. Hg. v. Eva Geulen u.a. Hannover 2016, S. 37–62.
97 Vgl. Eva Stubenrauch: Die Ordnung der Zukunft. Ästhetische Verfahren der Zeitmodellierung seit 1800. Berlin/Boston 2023 (Studien zur deutschen Literatur), S. 312–356.
98 Vgl. dazu den einschlägigen Sammelband: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. Hg. v. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher. München 2016.

Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft. Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015.
Flaßpöhler, Svenja: Selbstvollendende Sexmaschinen. Zur Materialistischen Utopie des pornographischen Körpers. In: Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft. Hg. v. Kristiane Hasselmann u. a. München 2004, S. 281–298.
Galt, Rosaling: The Suffering Spactator? Perversion and Complicity in Antichrist and Nymphomaniac. In: Politics, Theory, and Film: Critical Encounters with Lars von Trier. Hg. v. Bonnie Honig u. Lori J. Marso. Oxford 2016, S. 71–96.
Giuriato, Davide u. Schumacher, Eckhard: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. München 2016.
Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt a. M. 2012.
Haaser, Rolf/Günter Oesterle: Grotesk. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 1997, S. 745–748.
Hardt, Manfred: Zeichen in poetischen Texten. In: Literatursemiotik I. Hg. v. Achim Eschbach u. Wendelin Rader. Tübingen 1980, S. 103–126.
Harenberg, Sabine: Liebe, Sexualität, Erotik? „Verführungen. 3. Folge Frauenjahre." von Marlene Streeruwitz. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 49–56.
Henke, Silvia: Pornographie als Gefängnis. Elfriede Jelineks Lust im Vergleich, S. 16; URL: http://www.silviahenke.ch/data/she_Jelinek_%20Gefaengnis.pdf (letzter Zugriff am 13.11.2018), abgedruckt in: Eros und Literatur. Hg. v. Roger Müller Farguell. Zürich 2001, S. 239–264.
Hirsch, Michael: Jenseits des Banns – Mythos des Immergleichen oder neue Fortschrittssequenz? In: Absolute Gegenwart. Hg. v. Marcus Quent. Berlin 2016, S. 86–112.
Hunt, Lynn: Obszönität und die Ursprünge der Moderne (1599-1800). In: Die Erfindung der Pornographie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne. Hg. v. ders. Frankfurt a. M. 1994, S. 7–43.
Jelinek, Elfriede: Lust. Hamburg 1989.
Kleinschmidt, Christoph: Das Ende als Aporie serieller Narration? Romantisches Erzählen und die moderne US-amerikanische TV-Serie am Beispiel von THE SOPRANOS und LOST. In: Schlusspunkte. Poetiken des Endes. Hg. v. Markus Engelns, Kai Löser u. Immanuel Nover. Würzburg 2017, S. 269–286.
Koselleck, Reinhart: Verzeitlichung der Utopie. In: Zeitschichten. Studien zur Historik. Hg. v. dems. Mit einem Beitrag v. Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a.M. 2003, S. 131–149.
Koselleck, Reinhart: [Art.] Fortschritt. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 2. Hg. v. dems., Otto Brunner u. Werner Conze. Stuttgart 1975, S. 351–423.
Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie. Aus dem Französischen übersetzt v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a. M. ^{2}2013.
Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. Übers. v. Leon S. Roudiez. New York 1982.
Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner. Frankfurt a. M. 1978
Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Hg. v. Jens Ihwe. Frankfurt a. M. 1972, S. 345–375.

Küchenhoff, Joachim: Dekonstruktionen von Lust, Diskurs und Film. In: Lust und Laster. Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen. Hg. v. Parfen Laszig u. Lily Gramatikov. Wiesbaden 2017, S. 321–335.

Kupke, Christian: Julia Kristeva: Das Pathos des Denkens oder Die zweifache Genese des Subjekts. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Hg. v. Stephan Moebius u. Dirk Quadflieg. Wiesbaden [2]2011, S. 321–333.

Largier, Niklaus: [Art.] Pornographie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Hg. v. Harald Fricke u. a. Berlin 2003, S. 127–131.

Marcuse, Herbert: Phantasie und Utopie. In: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. Hg. v. Anselm Neusüss. Neuwied/Berlin 1968, S. 219–234.

Menke, Christoph: „Unglückliches Bewußtsein". Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 265–299.

Mertens, Karl: Die Leiblichkeit des Handelns. In: Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. II: Paradigmen und Disziplinen. Hg. v. Friedrich Jäger u. Jürgen Straub. Stuttgart/Weimar 2011, S. 327–340.

Morsch, Thomas: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: Film und Kritik 8 (1999), H. 4, S. 21–43.

Neckel, Sighard/ Greta Wagner: Einleitung: Leistung und Erschöpfung. In: Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft. Hg. v. dens. Berlin 2013, S. 7–25.

Neupert-Doppler, Alexander: Utopie. Vom Roman zur Denkfigur. Stuttgart 2015.

Nymph()maniac, Vol. I und II. Reg. Lars von Trier. Concorde Home Entertainment 2014.

Oschmann, Dirk: Der Einbruch der Zeit in die Form. Englisch-deutscher Theorietransfer im 18. Jahrhundert. In: Zeit der Form – Formen der Zeit. Hg. v. Eva Geulen u.a. Hannover 2016, S. 37–62.

Osinski, Jutta: Satire auf einen Porno. „Lust" von Elfriede Jelinek. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld 2003, S. 41–44.

Schreckenberger, Helga: Die „Poetik des Banalen" in Marlene Streeruwitz' Romanen „Verführungen" und „Lisa's Liebe". In: Modern Austrian Literature 31 (1998), H. 3/4, S. 135–147.

Seeßlen, Georg: Lars von Trier goes Porno. (Nicht nur) über NYMPHOMANIAC. Berlin 2014.

Sontag, Susan: Die pornographische Phantasie. In: Kunst und Antikunst. Hg. v. ders. Wien 1980, S. 39–71.

Streeruwitz, Marlene: Verführungen. Roman. Frankfurt a. M. [4]2012.

Stubenrauch, Eva: Die Ordnung der Zukunft. Ästhetische Verfahren der Zeitmodellierung seit 1800. Berlin/Boston 2023.

Stubenrauch, Eva: Kontrapunkt moderner Historizität. Erschöpfung als Gegenwartsdiagnose bei Görres, Nietzsche und Gumbrecht. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Julian Osthues u. Jan Gerstner. München 2021, S. 27–48.

Svandrlik, Rita: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier. In: Jelinek Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Stuttgart 2013, S. 102–113.

Thomsen, Christian W.: [Art.] Groteske, das. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart [5]2013, S. 284 f.

Thorpe, Kathleen: Das Böse in der Banalität – Die Giftmörderinnen von Elfriede Czurda und Verführungen von Marlene Streeruwitz. In: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 1 (1997), S. 398–402.

Wolf, Enrico: Bewegte Körper – Bewegte Bilder. Der pornographische Film: Genrediskussion, Geschichte, Narrativik. München 2008.

Ruth Steinberg

„Eine Form finden für dieses Destruktive, die sich zersetzende Struktur“

Zu einer Ästhetik des Depressiven in Terézia Moras *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und *Das Ungeheuer*

> „Versuch mal aus etwas herauszuklettern, das nicht außerhalb deiner ist.“ Versuch mal, etwas loszuwerden, von dem du mitunter denkst, das sei dein Innerstes selbst.[1]

1 Die Extreme im Inneren

Eine literaturwissenschaftliche Analyse von Terézia Moras Romanen *Der einzige Mann auf dem Kontinent* (2009)[2] und *Das Ungeheuer* (2013)[3] im Depressions-Kontext verspricht gleich aus mehreren Gründen ertragreich zu sein. Insbesondere der zweite Text, *Das Ungeheuer*, ist zum einen aufgrund des in fiktiven Aufzeichnungen zutage tretenden Lesestoffs der Figur Flora sowie mittels einer dem fiktionalen Text angefügten Bibliografie soziologischer, philosophischer und sozialpsychologischer Bezugstexte im aktuellen Depressionsdiskurs verortet. Zum anderen legt die Autorin diesen Rezeptionskontext in ihren poetologischen Positionierungen, insbesondere in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen *Nicht sterben* (2014), nicht nur explizit nahe, sondern hebt auch ihr besonderes Interesse an formal-ästhetischen Verfahren zur Ausgestaltung des Themas hervor.[4] Die Lektüre der Texte dieser in ihrem Schreiben ausgesprochen formbewussten Autorin verspricht einen besonderen Aufschluss darüber, welches Potenzial literarischen Texten in der Darstellung von Depressionserfahrungen im Verhältnis zu medizinisch-psychologischen Sach- und Forschungstexten zukommt.

---

1 Terézia Mora: Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 2014, S. 150.

2 Die Zitate in diesem Beitrag erfolgen mit der Sigle EM und stammen aus: Terézia Mora: Der einzige Mann auf dem Kontinent. Roman. München [2]2009.

3 Die Zitate in diesem Beitrag erfolgen mit der Sigle U und stammen aus: Terézia Mora: Das Ungeheuer. Roman. München: [5]2013.

4 Vgl. die Vorlesung „UNGEHEUER. Zum Äußersten/Innersten gehen“. Mora: Nicht sterben, S. 125–160.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-016

In diesem Beitrag soll demnach sowohl die Frage nach einer Gegenwartsdiagnostik als auch die Frage nach Moras ästhetischer Gestaltung der Depressionsthematik in den Blick genommen werden. Ich frage zum einen nach möglichen Bestimmungen des Krankheitsbildes „Depression“: Wird Depression als Zeiterscheinung vorgestellt? Welche Ursachen werden in den Romanen benannt? Zum anderen frage ich danach, mittels welcher literarischen Verfahren von Depression und Suizid erzählt wird. Da die Autorin sich mit beiden Aspekten als ‚Koordinaten‘ ihres Schreibens in poetologischen Überlegungen intensiv beschäftigt hat, soll ein Überblick über Moras theoretische Reflexionen hier den Auftakt bilden, gefolgt von einer Analyse des Erzählens von Depression in den Romanen auf den Ebenen von *histoire* und *discours*. Im Folgenden werden die Tagebuchform, die Funktion von Körperdarstellungen, die Gestaltung narrativer Räume und die Verwendung von intertextuellen bzw. Montageverfahren in den Blick genommen. Als Abschluss soll eine zusammenfassende Reflexion einer Ästhetik des Depressiven bei Mora erfolgen, die auch die Frage eines Anspruchs auf Gegenwartsdiagnostik diskutiert.

Wie Mora bereits im Zusammenhang mit den Reflexionen über die Entstehung ihres ersten Romans *Alle Tage*[5] betont, zielt ihre Arbeit darauf ab, sich in dem Text „in der Gegenwart auf[zu]halten, über die Gegenwart [zu] schreiben, explizit“.[6] In verschiedenen Texten reflektiert die Autorin zudem die von ihr „empfundene[] Notwendigkeit [...], über die gewaltvollen, extremen Anteile der Realität zu schreiben, und andererseits über die damit verbundenen Schwierigkeiten in der Ausführung“.[7] So widmeten sich ihre bis dato erschienenen Erzähltexte verschiedenen Gewalterfahrungen von Individuen: Erzählte sie in ihrem ersten Erzählband *Seltsame Materie*[8] sowie in *Alle Tage* von der „Gewalt in der Struktur und zwischen Individuen“,[9] der „Rohheit in einem System, einer Beziehung, einem individuellen Verhalten“,[10] so richte sie in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* den Blick „auf die eher nicht-physisch auftretenden Gewalten

5 Terézia Mora: Alle Tage. Roman. München: Luchterhand 2004.
6 Mora: Nicht sterben, S. 48 f. Vgl. hierzu auch Nathan J. Taylor: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin: 2013, S. 13–30.
7 Mora: Nicht sterben, S. 125.
8 Terézia Mora: Seltsame Materie. Erzählungen. Reinbek: 1999.
9 Mora: Nicht sterben, S. 133.
10 Ebd., S. 127.

von Systemen“[11] und in *Das Ungeheuer* schließlich in das Innere des Individuums: „DAS UNGEHEUER sollte ein Buch über die Extreme im Inneren werden.“[12]

Die Überlegungen, „wie der Gewalt in der Welt mit literarischen Mitteln“[13] zu begegnen sei, mündeten bereits vor der Arbeit an den hier untersuchten Romanen in den 2006 erschienen Essay *Über die Drastik*, auf den Mora später in der Poetikvorlesung in dem Abschnitt über die Arbeit an *Das Ungeheuer* rekurriert.[14] Der Drastik-Text verdeutlicht, wie eng Gegenwartsreflexion und Darstellungsverfahren bei Mora verbunden sind: „Wenn wir von Drastik in der Literatur sprechen, dann meinen wir jenen Versuch, etwas zu generieren, das eine ähnliche Wirkung entfaltet, wie die Wirklichkeit (bisher: das Leben).“[15] Moras Drastikauffassung bezieht sich auf die Definition ‚drastischer‘ Inhalte, insbesondere auf die Darstellung von Körperlichkeit und physischer bzw. psychischer Gewalt, wie sie anhand ihres ersten Erzählbands erläutert, der von „mannigfaltige[n] Fälle[n] häuslicher und sexueller Gewalt, Tierquälerei, Alkoholismus, Krankheiten der Seele, gelebte[n] Vorurteile[n], böse Zungen und allgemeine[r] Sprachlosigkeit, feindliche[r] Natur, Gestank und Matsch“[16] erzähle. Jedoch geht es nicht vorrangig, und hier setzt sich Moras Konzept etwa von Dietmar Daths Theorie des Drastischen ab, um eine explizite, möglichst realistische Schilderung von Ekel- bzw. Gewaltszenen, sondern um die Generierung von Empörung und Betroffenheit auf Seiten der Rezipienten.[17] Die Aufgabe von Kunst sei es, so Mora, „eine Überschreitung zu begehen“[18] und Leser (als moralische Menschen) in Bereichen anzusprechen, in denen sie nicht gleichgültig bleiben können und im Alltag praktizierte emotionelle Distanzierungsverfahren aufgeben müssen.[19] Der Sprache kommt bei Mora in diesem Zusammenhang die

11 Ebd., S. 137.
12 Ebd., S. 140.
13 Ebd., S. 126.
14 Terézia Mora: Über die Drastik. In: BELLA triste 16 (2006), S. 68–74.
15 Ebd., S. 70.
16 Ebd., S. 69 f.
17 Vgl. Dietmar Dath: Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Deutlichkeit und Drastik. Frankfurt a. M.: 2005; Davide Giuriato: Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung. In: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. Hg. v. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher. Paderborn 2016, S. 7–19, hier S. 9 f.
18 Mora: Über die Drastik, S. 69.
19 Ebd., S. 70. Giuriato bemerkt zu Moras aus diesen Ausführungen abzuleitendem Kunstverständnis: „Ohne freilich um das apodiktische Urteil verlegen zu sein, geht Mora dann aber dazu über, das Drastische zum konstituierenden Bestandteil einer jeden Kunst zu deklarieren: ‚eine Kunst, die nicht drastisch ist, ist also schlichtweg überhaupt keine‘. So kehren Moras Überlegungen einen normativen Anspruch hervor, der von der Kunst die Wirkung verlangt,

Rolle zu, das Erzählen von Gewalterfahrungen für den Leser ‚gerade noch' erträglich zu machen.

> Wonach ein drastischer Satz nicht der ist, in dem Blut und Eiter spritzen oder einer, in dem es von Scheiße und Fotze wimmelt. […] Wie zu vermuten ist, halte ich […] in diesem Sinne auch Splatter, Horror, Hardrock und Porno nicht zwingend für drastisch. Explizite Methoden führen nicht zwingend zu expliziten Ergebnissen. Ich kann in Ekel, Schrecken, Furcht und sexueller Erregung baden und dennoch unberührt bleiben. […] Ein wahrhaft drastischer Satz ist einer, der mir keine Chance lässt, die in ihm enthaltene Wahrheit zu leugnen.[20]

Terézia Mora greift diese Überlegungen in ihrer Poetik-Vorlesung u. a. über die Auseinandersetzung mit der Depressionsthematik für *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und *Das Ungeheuer* wieder auf. Zunächst leitet sie aus den Charakteristika des Gegenstands Depression formale Konsequenzen für den Text ab. In Anlehnung an Andrew Solomons Studie *Saturns Schatten* unterscheidet sie zwischen einem mentalen Zustand der Melancholie als einer für das Subjekt konstruktiven Verfassung und der Depression als einem destruktiven Zustand, in dem „Struktur zersetzt"[21] wird. „Wenn es also so ist, dass die Melancholie neu zusammensetzt und wieder funktionstüchtig macht und die Depression zersetzt, dann soll Floras Text einer sein, dem man auf den ersten Blick ansieht, dass er in Stücken ist".[22] Dem Krankheitsverlauf entsprechend sollen die Texte der Flora-Figur sowie deren sprachliche Bilder das Ringen um Lebenssinn und Funktionsfähigkeit bis zu deren finalem Verlust auch auf formaler Ebene darstellen. Zugleich sollen sie helfen, „etwas Verständnisförderndes über das Ungeheuer zu sagen, das Flora besiegt hat",[23] womit erneut die Rezeptionsdimension in Moras Kunstauffassung ins Spiel gebracht wird:

---

emotional zu berühren und betroffen zu machen. Im Kern des ästhetischen Geschehens markiert das Drastische wiederum einen Bereich, der frei von Humor und Ironie ist." (Giuriato: Aktualität des Drastischen, S. 10).

20 Mora: Über die Drastik, S. 74.

21 Mora: Nicht sterben, S. 145. „Im Gegensatz zur Melancholie, die ein konstruktiver Zustand ist (in diesem befindet sich, über dem Strich, Darius Kopp), ist die Depression (in dieser befindet sich Flora nach einer Weile) destruktiv." (Ebd.) Mora bezieht sich in ihren Ausführungen über Melancholie auf Andrew Salomon: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression. Frankfurt a. M. 2001 [im engl. Original *The Noonday Demon*].

22 Ebd., S. 145.

23 Ebd., S. 146.

> Nicht so gut kontrollierbar sollen sie [die Texte, R.S.] also vor allem für den Leser sein. Dabei geht es nicht nur um das Auslösen von intensivem Ein- und Mitfühlen. Mir scheint, diesmal lässt es sich nicht vermeiden, den Leser tatsächlich zu attackieren.[24]

Die destruktive Wirkung des depressiven Zustandes auf den Menschen soll sich in diesem Sinne nicht nur in der formalen Struktur des Textes wiederfinden, sondern auch in der Wirkung der Textgestaltung und der sprachlichen Bilder auf den Rezipienten.

2 Von Depression erzählen

Terézia Moras Romane *Der einzige Mann auf dem Kontinent* und *Das Ungeheuer* bilden die ersten beiden Teile der Romantrilogie über den IT-Experten Darius Kopp, deren dritter Teil *Auf dem Seil* 2019 erschienen ist. Moras Protagonisten Darius Kopp beschreibt Hartmut Vollmer treffend als einen „derangierten, nicht sonderlich sympathischen, in die Vergesslichkeit und das Verdrängen von Entscheidungen flüchtenden, phlegmatischen Mann[...] ([die] „personifizierte[...] Unordnung") [...].[25]" In der DDR aufgewachsen, hat Darius nach der Wende trotz einer durch die Unsicherheiten der neuen Märkte prekären beruflichen Situation in der IT-Branche fußgefasst und arbeitet – davon erzählt *Der einzige Mann auf dem Kontinent* – als Vertreter eines US-amerikanischen Unternehmens für drahtlose Kommunikationsnetzwerke von Berlin aus für den Zuständigkeitsbereich Mittel- und Osteuropa. Die zeitliche Spannweite des Romans umfasst eine Woche „seines routinierten Lebens in einer modernen, von globalen Wirtschaftskrisen erschütterten multimedialen Businesswelt".[26] Kopp lebt einen von seiner Arbeit geprägten Alltag, in dem sich Geschäftstermine, Kundentelefonate, Essens- und Trinkpausen mit ausschweifenden Abenden mit Freunden abwechseln. Wichtige berufliche Entscheidungen und eigentlich dringliche Handlungsschritte schiebt er wiederholt vor sich her und ignoriert seine prekäre berufliche Situation sowie die folgenreichen Kommunikationsstörungen innerhalb des Konzerns, die für ihn am Ende des ersten Romans nach einer Firmenfusion zum Jobverlust führen. In ähnlichem Maße, wenn auch mit weit tragi-

24 Ebd., S. 150.
25 Hartmut Vollmer: [Art.] Terézia Mora. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. v. Hermann Korte, begr. v. Heinz Ludwig Arnold. 122. Nlg. München 1978 ff. S. 1–12, hier S. 6.
26 Ebd.

scheren Konsequenzen, unterschätzt Darius Kopp den labilen Gesundheitszustand seiner an einer Depression leidenden Ehefrau Flora sowie die daraus resultierende Gefährdung ihrer Ehe. Während er versucht, in den absurden Verstrickungen einer für ihn undurchschaubaren globalisierten Geschäftswelt zu agieren und sich in Gesellschaft seines Freundes Juri in hedonistisch-kulinarische Eskapaden flüchtet, entgeht ihm Floras zunehmend dramatische mentale Abwärtsspirale. Am Ende der in *Der letzte Mann auf dem Kontinent* geschilderten Woche verlässt Flora Darius, um in das Wochenendhaus einer Freundin in einem Waldstück nördlich von Berlin überzusiedeln, von wo sie, wie der zweite Roman *Das Ungeheuer* erzählt, nicht mehr in die gemeinsame Berliner Wohnung zurückkehren wird. Die Handlung des zweiten Textes beginnt ein Jahr nachdem Flora Kopp an ihrem ländlichen Rückzugsort Suizid begangen hat. Nach diesem Jahr, in dem Kopp ob des Verlusts in Trauer versunken, arbeitslos und selbst in depressiver Lebenslage seine Wohnung kaum verlassen hat, trifft er nach einem missglückten Vorstellungsgespräch und einer von ihm initiierten Schlägerei eine Entscheidung: Er bricht mit dem Auto nach Ungarn auf, in Floras Herkunftsland, um der wiederholten amtlichen Forderung nachzukommen, die Urne mit der Asche seiner Frau beizusetzen. Kurz vor dem Aufbruch erhält er von einer Übersetzerin Floras ihm bis dahin unbekannte, in ungarischer Sprache verfasste Aufzeichnungen, die ihm auf seiner Reise durch Ost- und Südeuropa zur begleitenden Lektüre werden. Wie sich in einem Gespräch Kopps mit einer Ärztin andeutet, erhält er mit den Egodokumenten völlig neue und unerwartete Einblicke in die Innenwelt seiner verstorbenen Frau.

> [W]issen Sie, was ich herausgefunden habe? Dass meine Frau, die die ganze Zeit so tat, als hätte sie mit ihrer Herkunft abgeschlossen, die nie ein Wort ungarisch sprach, alles, was sich auf diesem Laptop befand, auf Ungarisch verfasst hat. Wie kann sie sagen, die Vergangenheit ist die Vergangenheit, und dann die ganze Zeit ein geheimes Leben mit dieser Sprache führen? Eine Affäre. Als hätte sie mich die ganze Zeit belogen. Wozu heiratet so jemand? (U 60)

Die Reise nach Ungarn, die sich zu einer scheinbar ziellosen Autotour durch Ost- und Südeuropa entwickelt, wird für Kopp zur Trauerarbeit – und zu dem Versuch, durch den Besuch ihrer biografischen Orte und die Lektüre ihres Tagebuchs seiner Frau nahezukommen, von deren Gefühlsleben und Gedankengebäude er bis zu diesem Zeitpunkt kaum eine Vorstellung besaß. Diese Konstellation wird im Roman auch druckgrafisch zum Ausdruck gebracht, indem eine schwarze, horizontale Linie jede Seite optisch in zwei Hälften teilt: „Während der obere Teil des Romans den verwitweten Darius auf seinem *Road Trip*

durch Europa begleitet, erzählt der untere Romanteil fragmentarisch die Lebensgeschichte der verstorbenen Flora.“[27] Der Trennstrich in Moras Roman wird in der Forschung mehrfach als Grenze zwischen Oppositionen gedeutet, als Trennung zwischen Leben und Tod, Gesundheit und Krankheit, Vergangenheit und Gegenwart.[28] Im Zusammenhang mit den Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven kann die schwarze Linie auch als symbolische Trennlinie zwischen den Beziehungspartnern gelesen werden, die zu Lebzeiten aufgrund ihrer unterschiedlichen mentalen Dispositionen und der Erkrankung Floras nicht in Kontakt treten konnten und in der Erzählgegenwart des Romans durch ihren Tod endgültig getrennt sind.[29] Zudem könnte sie als symbolischer Ausdruck eines Grundgefühls des Abgetrennt-Seins (Alienation) vom Leben, von der Außenwelt bzw. von anderen Menschen gedeutet werden, das dem emotionalen Erleben von Menschen mit einer depressiven Erkrankung zugeschrieben wird.

In Moras Romanen werden das Krankheitsbild und das Erleben einer Depression explizit thematisiert, weswegen es zunächst um die Depressionsthematik auf der Ebene der *histoire* gehen soll, bevor vier Aspekte ihrer formalen und ästhetischen Gestaltung in den Blick genommen werden. Auch die Darius-Kopp-Figur erhält in *Das Ungeheuer* in der Trauerphase die ärztliche Diagnose der Depression, doch werden sich die vorliegenden Ausführungen auf Floras Erleben und ihre Reflexionen der Erkrankung fokussieren. Der Figur wird zum einen eine hypersensible Veranlagung zugeschrieben, die eine besonders fein-

---

27 Alin Bähr/Lara Schwanitz: Ungeheuer nah am Abgrund. Terézia Moras grenzüberschreitender Roman. In: Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Hg. v. Ingo Irsigler u. Gerrit Lembke. Berlin 2014, S. 161–181.

28 Der Text hält sich nicht an das erzählerische Gesetz, nachdem in einer Geschichte die Ereignisse kausal und chronologisch aufeinander folgend erzählt werden, sondern versucht sich an dem parallelen Erzählen gegenwärtiger und vergangener Ereignisse. Formal umgesetzt mithilfe einer horizontal gedruckten Linie. Vgl. Andreas Heimann: Unterm Strich viel Ich. Das Spiel mit Ich-Dissoziationen und der Raum des Realen in Jan Brandts *Gegen die Welt* und Terézia Moras *Das Ungeheuer*. In: Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Heribert Tommek u. Christian Steltz. Frankfurt a. M. 2016, S. 255–274. Für Bähr und Schwanitz bildet gar „die zartfühlende Weiblichkeit Floras“ den „Gegenpol zur ignoranten Egozentrik ihres Mannes.“ (Bähr/Schwanitz: Ungeheuer nah am Abgrund, S. 161).

29 Diese Deutung findet sich auch in Frauke Meyer-Gosaus Analyse, die von einer „doppelten Trennung“ spricht, von dem „sich vertiefende[n] Graben zwischen Darius und Flora zum einen sowie zum anderen [von der] am Ende nicht mehr heilbare[n] Aufspaltung in Flora selbst zwischen einem noch äußerlich funktionierenden und einem sich mehr und mehr in der inneren Verdunkelung verlierenden Ich“. (Frauke Meyer-Gosau: Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Terézia Mora. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 221. Hg. v. Klaus Siblewski. München 2018, S. 43–54, hier S. 46).

fühlige Wahrnehmung körperlicher, seelischer und mentaler Prozesse impliziert, zum anderen lässt ihre geisteswissenschaftliche Ausbildung (Studium der Literatur- und Theaterwissenschaften) es glaubwürdig erscheinen, dass sie sich in ihrem Schreiben auf einem intellektuell hohen analytischen Niveau mit den medizinischen, philosophischen und soziologischen Positionen im Depressionsdiskurs auseinandersetzt.

Aus Darius' Perspektive äußert sich Floras Erkrankung in wiederholten psychischen und physischen Zusammenbrüchen, währendem die Zwischenzeiten von Bemühungen um Rehabilitation und Stabilisierung geprägt sind. Im Rahmen narrativer Analepsen wird erzählt, wie Flora versucht, als Übersetzerin, als Praktikantin und als Assistentin eines Filmregisseurs im Kulturbereich Fuß zu fassen; zum Zeitpunkt der Handlung des ersten Romans arbeitet sie aufgrund mehrerer psychischer Zusammenbrüche infolge beruflicher Ausbeutungserfahrungen und tätlicher Übergriffe schließlich als Kellnerin in einer Strandbar. Man könne, so heißt es in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* aus Darius' Perspektive zu diesen Erlebnissen, „nicht so weit gehen, von Mobbing zu reden, es ist häufig *nur die Atmosphäre* oder, noch banaler, einfach die akkumulierte Müdigkeit, und Flora bricht wieder zusammen. Immer so: neuer Anlauf, Zusammenbruch, neuer Anlauf, Zusammenbruch." (EM 72) Schließlich gibt Flora ihre beruflichen Pläne auf und wendet sich Hilfstätigkeiten zu, weil sie glaubt, als Schreibkraft, Verkäuferin auf dem Wochenmarkt oder als Kellnerin am ehesten „meine Würde [...] bewahren zu können" (EM 71). Ihr Mann, der erst posthum aus den Aufzeichnungen erfährt, dass Flora in der Vergangenheit bereits eine Reihe von Zusammenbrüchen, Krankenhausaufenthalten und einen Suizidversuch erlebt hat (U 84, 167–174), erlebt zuerst ihren auf den April 2001 datierten Zusammenbruch, der einige Zeit nach einem demütigenden Arbeitstag im Büro des Filmregisseurs und dem Überfall eines Betrunkenen auf sie erfolgt, welcher sie sexistisch beschimpft und körperlich angreift:

> Sie war eine Woche lang unansprechbar, schlief entweder oder weinte mit abgewandtem Gesicht, aber er hätte sowieso nicht gewusst, was er sagen sollte.
> Was ist das? Wieso? Was war passiert?
> Später erzählte sie es ihm. Wie häufig war es auch diesmal nur etwas Kleines. – Oder, ich weiß nicht. Nein. – Sie hatte keinen guten Tag. Schon nach dem Aufwachen war da *etwas*, und du weißt, wenn es schon so anfängt, hast du keine Chance. Was auch passiert, und wenn nichts passiert, *es* wird dich begleiten und es wird wachsen, eine Eiterblase, du kannst höchstens hoffen, dass es langsam genug vonstatten geht, dass der Tag zu Ende ist, bevor es unerträglich wird, bevor sie platzt.
> Zum Lesen, Fernsehen oder jeder anderen stillen Tätigkeit war sie zu unruhig, also ging sie in den Supermarkt. Dort standen zwei Frauen zwischen den Regalen, und während Flora sich nach einer Packung Nudeln streckte, sagte die eine zur anderen: ... *und die eine Schwester, wenn ihre Tochter sich in die Hosen gemacht hat, hat sie ihr den nassen Schlüpfer*

> *über den Kopf gezogen, so musste sie in der Ecke stehen, die war schon mit einem Jahr sauber* ... Hier bemerkte sie, dass Flora sie anstarrte. Die beiden Frauen starrten zurück und wechselten dann diesen bekannten Blick: Was ist das für eine? Woher kommt sie, dass sie nicht weiß, dass es sich nicht gehört, so zu starren?
> Flora drehte sich um, ging nach Hause, legte die Nudeln in der Küche ab, ging ins Bad, sah in den Spiegel, und dann war's vorbei. Ich konnte mir selbst nicht in die Augen sehen, so sehr habe ich mich geschämt. (EM 67 f.)

Im Krankenhaus kommt es zu einer Diagnose und Kopp erfährt, dass seine Frau „eine außerordentlich sensible Person [ist], eine so genannte highly sensitive person“, die in „Situationen, in denen sich Nicht-Hochsensible wohlfühlen, überstimuliert ist. Es kommt noch hinzu, dass ihr auch Leiden in jeglicher Form unerträglich ist. Mehr noch, sie kann nicht unterscheiden zwischen eigenem und fremdem Leiden.“ (EM 68 f.) Auf Kopps Nachfrage an den behandelnden Mediziner, wie lange „so etwas“ dauere, bekommt er die Antwort: „So etwas *dauert* nicht. So etwas *ist*. Das ist wie Ihre Augenfarbe oder Ihre Händigkeit, Sie können den Stift in der Rechten halten, trotzdem bleiben Sie, was Sie sind.“ (EM 69) Für die Flora zugeschriebene Hypersensibilität, verstanden als eine unzureichende psychische Abwehrhaltung gegen reale oder nur repräsentierte verbale und physische Gewaltformen, findet Mora in *Das Ungeheuer* ein prägnantes Bild in der Sprache des trauernden Darius: „Sie hat sich erhängt, an einem Baum, abseits des Wegs, anderthalb Tage, bis sie jemand fand, barfuß, ich habe sie nicht gesehen, aber ich weiß, ihre Füße waren ganz ohne Hornhaut, immer.“ (U 39 f.) Im Laufe des Romans *Das Ungeheuer* wird Floras Leiden präzise als „[r]ezidivierende Störung“ (U 96)[30] bezeichnet, die beiläufig auf verschiedene Situationen und multifaktorische Ursachen zurückgeführt wird. In dem oben erwähnten Arztgespräch anlässlich des ersten Zusammenbruchs wird die besondere Wahrnehmungssensibilität als gegebenes Persönlichkeitsmerkmal und auch genetische Veranlagung gedeutet. Darüber hinaus wird in *Das Ungeheuer* eine intergenerationelle Präsenz psychischer Störungen in Floras Herkunftsfamilie angedeutet, wenn sie in den rückblickenden Passagen auf die Kindheit in Ungarn über ihre Mutter und ihre Großmutter berichtet, diese hätten als „wahnsinnig“ (U 157, 269) gegolten.[31] Floras Reflexionen und auch die inter-

---

30 Die Bezeichnung „Rezidivierende depressive Störung“ (engl. Recurrent depressive disorder) entspricht einer medizinischen Diagnose in der von der Weltgesundheitsorganisation erstellten *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems* (ICD). Vgl. https://icd.who.int/browse10/2010/en#/F30-F39 (Letzter Zugriff: 10.07.2019). Vgl. auch U 223.

31 In Kopps Text findet sich der Hinweis, Floras Mutter habe sich zeitweise „in einem Irrenhaus (sag: Sanatorium)“ (U 83) aufgehalten. Zudem deuten Floras Aufzeichnungen zu ihren

textuellen Bezugnahmen auf den aktuellen Depressionsdiskurs in den Fragmenten deuten darüber hinaus auf die Diskussion gesellschaftlicher Verhältnisse als Ursache für depressive Störungen hin (vgl. den Abschnitt zu Inter- und Paratextualität).

3 Zur Ästhetik des Depressiven bei Mora

3.1 „Fragmente einer Frau" – Die Tagebuchform

Floras schriftliche Fragmente auf den unteren Blattseiten des Romans *Das Ungeheuer* sind als Zeugnis des mentalen und emotionalen Erlebens einer depressiven Figur konzipiert, indem sie die scheinbar unmittelbare, authentische Einsicht in ihre Gedanken und Wahrnehmungen gewähren.[32] Für die Darstellung von Depression eröffnet die Form des fiktiven Tagebuchs in Moras Text nicht nur die Möglichkeit, die spezielle Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung sowie die extremen Gefühlslagen der erkrankten Figur darzustellen, sondern bietet angesichts des ausgeprägten metakognitiven Denkens der Figur Flora auch Raum für die Präsentation von Prozessen der Introspektion und Reflexion der Erkrankung.

Floras Aufzeichnungen weisen einige Merkmale des Tagebuchgenres auf, das Rüdiger Görner definiert als „eine offene Form regelmäßiger (meist täglicher) oder gelegentlicher Aufzeichnungen über die eigene Person, ihren Lebensablauf, ihre Wahrnehmungen und die Bereiche ihres Interesses".[33] Neben diesen Charakteristika lassen sich eine Reihe von Besonderheiten konstatieren: Die Fragmente wurden ursprünglich im Ungarischen, einer für Floras Umfeld

---

Kindheitserinnerungen wiederholt eine psychische Erkrankung der Mutter und eine problematische Kindheit und Jugend im Haus der Großeltern an (vgl. U 254–266, 269–272).

32 Vgl. zur „Figurenrede als Illusion der Unmittelbarkeit" Silke Lahn/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse [2008]. Stuttgart/Weimar ²2013, S. 119.

33 Neben einer chronologischen Struktur zählt Görner den Eindruck von „Unmittelbarkeit und Subjektivität" sowie eine fließende „Grenze zwischen Selbstdokumentation und Fiktionalisierung des Ichs" zu den Genremerkmalen. Auch Görners Ausführungen zum Tagebuchstil, der von „nüchterner Bestandsaufnahme in Stichworten bis zur kunstvollen Prosa" reichen und verschiedene Stilebenen zusammenführen könne, treffen auf Floras Text im Roman zu: „Notizen über geführte Gespräche, Auszüge aus Berichten, essayistische Exkurse, lyrische Einschübe oder aphoristisch formulierte Gedanken." Rüdiger Görner: Tagebuch. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 703–710, hier S. 703.

weitgehend unzugänglichen Sprache verfasst und waren nicht für die spätere Lektüre durch Außenstehende bestimmt – im Gegenteil scheint das Schreiben für die psychisch kranke Figur eine entlastende und therapeutische Funktion zu besitzen. Erst nach der Übersetzung, in der zahlreiche ungarische Ausdrücke und Sätze erhalten bleiben, kann Darius Kopp die für ihn zuvor hermetischen Dateien lesen und die unbekannten Details aus der Biografie und der Gedankenwelt seiner Frau erfahren.[34] Die chronologisch geordneten Texte umfassen einen Zeitraum von ca. 18 Jahren und handeln von Floras Erlebnissen seit ihrer Ankunft in Berlin, reflektieren ihre Träume und Stimmungslagen und dokumentieren den Verlauf ihrer Depression. Auf diese Weise berichtet sie von einer Reihe kritischer Lebensereignisse in der Zeit vor ihrer Beziehung mit Darius – von schweren Erkrankungen und psychischen Zusammenbrüchen, von einer Abtreibung, einem Selbstmordversuch sowie von wiederholten sexualisierten Übergriffen auf sie. Zwischen den Erlebnisberichten finden sich Auszüge aus Übersetzungen ungarischer Prosatexte und Gedichte als Hinweise auf Floras Übersetzertätigkeit, Auszüge aus Beipackzettel-Texten für Beruhigungsmittel und Psychopharmaka, fiktive und nicht-fiktive Zitate, Leseberichte, Aufzählungen von Filmen und Rezepten in Form von Listen, Schilderungen von Kindheitserinnerungen, aktuellen Ereignissen und teils verstörenden surrealistischen Traumszenen. Die Umfänge der Einzeltexte sind sehr unterschiedlich – einige erstrecken sich über 10–15 Seiten, andere haben, wie das oben angeführte Beispiel, eine aphoristische Form und bestehen lediglich aus einem einzelnen Satz. Insbesondere zum Ende des Romans hin finden sich Fragmente, die lediglich aus rhythmischen, teils ungeordneten Buchstabenfolgen bestehen und keine konkreten Inhalte oder Gedanken mehr transportieren. Sie erinnern an sogenannte „Lautpoesie“,[35] in der es nicht mehr um die Bedeutungsfunktion eines Wortes, sondern um das klangpoetische Potenzial der Buchstabenfolgen geht.

> [Datei: Dokument1]
> Ampaampaampabim
> owaowaowawim
> benebenebeneben
>
> sssssssssuuuuuuuuuuu (U 652 f.)

34 Vgl. hierzu Bianka Burka: Verschiedene Sprach(varietät)en in der Darstellung einer grenzübergreifenden Fahrt in Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Interkulturelle Linguistik als Forschungsorientierung in der mitteleuropäischen Germanistik. Hg. v. Csaba Földes. Tübingen 2017, S. 35–51.

35 Vgl. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart [3]2015, S. 40–43.

Die Lautstruktur der vier Verse bestimmen zum einen die dominanten Vokale a, o, e und u und zum anderen die auffällige Wiederholung von Silbenfolgen, die an orale Formen der Sprachverwendung wie Stimm- und Sprechübungen oder an die experimentelle Spracherprobung eines Kindes erinnern. Die mit den ersten beiden Versenden -bim und -wim eingeführte Ordnung durch den Endreim wird jedoch schon im dritten Vers nicht weitergeführt, bevor im vierten Vers auch die zweisilbige Wiederholungsstruktur aufgegeben wird. Der Versuch einer Bestimmung der scheinbar geltenden abstrakten Regel scheitert daher schrittweise – die vermeintliche Struktur wird gezeigt und dann sofort wieder aufgelöst.

Floras Nutzung der Tagebuchform wirft nicht zuletzt die Frage auf, inwieweit das in therapeutischen Zusammenhängen mitunter zu Heilungszwecken eingesetzte Verfahren des kreativen Schreibens von Mora als Mittel der Heilung und der erneuten Subjektkonstitution im Kontext von Depressionen inszeniert wird. Die Literaturwissenschaftlerin Susan E. Gustafson untersucht in ihrer Studie *Asymbolia and Self-Loss* zu Narrativen des Depressiven in der jüngeren deutschsprachigen Gegenwartsliteratur bezugnehmend auf Julia Kristevas *Soleil noir. Dépression et mélancolie* (1987) unter anderem literarische Repräsentationen eines für das (außerliterarische) depressive Erleben markanten „consistent failure of language and narration“.[36] Gustafson führt zu Kristeva aus:

> Language fails to function for the depressed subject allowing for no „form“ or „father“ or „schema“ through which the subject's sense of „I“ can be established. (K, 23) In essence, the depressed subject has access to language, but not to meaningful signification. Language does not offer the possibility of concatenation between sign and signified and the depressed subject therefore perceives it as empty, detached from her- or himself, and without meaning, as she or he sinks into an „unorderable cognitive chaos“ (K, 33) and „the blankness of asymbolia.“ (K, 33) For the depressed subject language constitutes the „collapse of meaning“ (K, 52) as signification is disconnected from affective experience. (K, 54)[37]

Das von Kristeva skizzierte ‚konsequente Versagen von Sprache und Erzählen‘ im depressiven Erleben, das Gustafson in einigen Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ausmachen konnte, zeigt sich in Moras Romanen nicht, doch unterzieht die Figur Flora ihr sprachliches Ausdrucksvermögen angesichts

---

36 Susan E. Gustafson: Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Young Women Writing in German. In: Monatshefte 99 (2007), H. 1, S. 1–21, hier S. 1. Gustafson untersucht zwischen 1998 und 2003 erschienene Texte von Judith Hermann, Karen Duve, Tanja Drücker, Alexa Hennig von Lange, Elke Naters, Zoë Jenny, Inka Parei und Birgit Vanderbeke.

37 Gustafson: Asymbolia and Self-Loss, S. 2.

der Erkrankung in *Das Ungeheuer* wiederholt einer kritischen Prüfung. Zunächst deuten ihre Darstellung von Tagesereignissen und vor allem die zahlreichen poetisch überformten Reflexionen von Gedanken, Körperempfindungen und innerem Erleben darauf hin, dass sie auch in depressiven Phasen kreativ tätig bleibt und im Schreiben in ihrer Muttersprache ein adäquates Ausdrucksmittel für das Leiden findet.

> [Datei: der_schmerz_ist_wie]
> *Deutsch im Original*
> der schmerz ist wie der ozean
> salzig und schwer
> seine gezeiten in meinem blut (U 191)

Floras Beschäftigung mit Sprache(n), das autobiografische Schreiben und ihre intensive Auseinandersetzung mit Literatur in der Tätigkeit als Übersetzerin sind im Roman jedoch nur bedingt als Weg aus der Depression inszeniert, wie auch Gustafson in Anlehnung an Kristevas These einer „possibility of a narrative cure"[38] untersucht. Abgesehen davon, dass Floras in ungarischer Sprache verfasstes Tagebuch nicht auf die Kommunikation mit einem teilnehmenden Adressaten ausgelegt ist, formuliert sie wiederholt eine tiefe Skepsis hinsichtlich ihres sprachlichen Ausdrucksvermögens als Erkrankte; sie stellt die generelle Mitteilbarkeit depressiven Erlebens infrage und damit der Möglichkeit, sich in verbalisierter Form hilfesuchend an andere wenden zu können: „Was die Existenz wirklich bedroht, kann man mit Worten nicht ausdrücken. Solange ich noch sprechen kann, kann ich nichts darüber mitteilen. Und wenn es einmal soweit ist, habe ich keine Worte mehr." (U 250 f.) Floras intensive, aber isolierte Bemühungen, den destruktiven Prozessen in ihrem Inneren erzählend, dichtend und analysierend zu begegnen, können sie letztendlich nicht retten: Das wiederholte Scheitern an dem Versuch, sich ein Leben in seelischer Gesundheit aufzubauen, kommt m. E. in dieser Traumsequenz zum Ausdruck, in der Flora ihr Verhältnis zu einem Text als Unvermögen erlebt, Worte nachhaltig zu identifizieren und textliche Bedeutungszusammenhänge im Sinne einer kohärenten (Lebens-)Erzählung herzustellen.

---

38 Ebd., S. 3. Gustafson führt hierzu aus: „Kristeva suggests that the depressed subject may be able to overcome this symbolic breakdown (37) through the rhythm, melody, and poetic forms of narrative and literature. In other words, the Semiotic elements (those non-linguistic parts) of narration might provide a space through which affect and signification could become attached (through talking about them and constructing through them, in essence, a narrative) in a way that would anchor meaning for the depressed subject." (Gustafson: Asymbolia and Self-Loss, S. 2).

> Manchmal träume ich von einem Text. Es kostet mich große Mühe, ihm nahe genug zu kommen, dass ich ihn überhaupt entziffern kann. Schöne Worte, sehr alltäglich, zum größten Teil modifizierte Bindewörter. Der Text ist nur für wenige Sekunden nah genug. Ich schnappe bereits in der Erinnerung nach den Worten. Sobald ich aufgewacht bin, aber vielleicht auch schon im Traum, habe ich sie vergessen. Die wunderschönen Worte ergeben keinen Sinn. Manchmal komme ich ganz weit in dem Text, dennoch ergibt sich kein Sinn. Vielleicht ist er kodiert. Ich möchte ihn einmal knacken. Mit wacher Logik das Ende eines Traums suchen. (U 198 f.)

Als Ausdruck einer spezifischen Ästhetik des Depressiven lassen sich, wie Gustafsons Studie *Asymbolia and Self-Loss* zeigt, zudem Darstellungen von Leiblichkeit untersuchen, die auch im Drastikdiskurs als Gestaltungsmittel eine wichtige Rolle spielen.[39] In Floras autobiografischen Fragmenten finden sich zahlreiche Fantasien von körperlicher Fragilität und Vulnerabilität, die Bilder von gewaltsam malträtierten bzw. zerteilten Körpern enthalten. So heißt es z. B. in der kurzen „[Datei: S-Bahn]": „S-Bahn. Die Lamellen der Neonlampe zerschneiden mich wie ein gekochtes Ei." (U 112 f.) Moras Erzählerin empfindet eine intensive physische Labilität, sodass sogar das harte Neonlicht der S-Bahn-Station in der Fantasie zur Bedrohung ihrer leiblichen Einheit wird. Die Flora zugeschriebene ‚Hypersensibilität' und ein fehlendes Abgrenzungsvermögen gehen im Roman mit einer mentalen und physischen Angreifbarkeit einher, die sie in besonderem Maße Opfer von beruflicher Ausbeutung, verbaler Gewalt und sexuellen Übergriffen werden lassen. (U 187) Aber auch freundliche Zuwendungsformen haben eine verstörende Wirkung auf sie – dieses Fragment mag die im Text entfaltete emotionale ‚Durchlässigkeit' aufzeigen.

> [Datei: 10_24]
> 10. 24.
>
> Der Faust-Dozent ist ein netter, sächselnder Mann. Er lächelt mich an, als er etwas fragt. Ich höre gar nicht, was es ist, ich sehe nur dieses Lächeln und renne weinend hinaus. Ich gehe auf der Straße und habe das Gefühl, jeder, dem es einfiele, könnte einfach in mich hineingreifen und mir Herz und Lunge herausreißen. Der Wind, als würde er angreifen. Springt mir auf den Rücken. (U 113)

Des Weiteren sind Floras Wahrnehmungen ihres eigenen Körpers in *Das Ungeheuer* von Gefühlen der Selbstentfremdung und der Dissoziation geprägt; Gustafson hat ähnliche Darstellungen von Leiblichkeit als Erfahrungen einer „cor-

39 Vgl. ebd., S. 6–9.

poreal fragmentation“[40] bezeichnet. In der „[Datei: mozgatom]“ (‚ich bewege‘, R.S.) ist die körperlich-geistig-seelische Integrität des menschlichen Organismus aufgehoben:

> Ich bewege diesen Körper. Er ist fern, innerhalb meiner selbst bin ich sehr klein. Ich wohne irgendwo in meinem Kopf. Auch innerhalb meines Kopfes bin ich sehr klein. Ich habe mich auf einen winzigen Platz konzentriert, ich bin fern von dieser Hülle, ein winziger Geist, aus der Ferne beobachte ich. Und so lange ich auch beobachte, ich werde nicht klüger. Ein verschlossener Fremder bin ich für mich selbst. (U 198)

Die Protagonistin erlebt eine weitgehende Dissoziation des wahrnehmenden Selbst von ihrem Körper und körperlichem Erleben: Während das ‚Ich‘ im Bewusstsein auf eine verschwindend kleine Größe zusammenschrumpft, ist es weiterhin im Körper und zugleich auf unwirkliche Weise außerhalb von ihm angesiedelt – an die Stelle des ganzheitlichen Körpererlebens treten Gefühle der Selbstentfremdung, deren Ursachen sich Flora nicht erschließen.

3.2 Stadt, Land, Wald: Narrative Räume

An der Ausgestaltung des Depressionsthemas wirkt außerdem die Raumgestaltung in der erzählten Welt mit, die nicht nur an der Charakterzeichnung der Hauptfiguren mitwirkt und durch die Bewegungen und Raumwechsel der Figuren Hinweise auf die Entwicklung ihrer Liebesbeziehung sowie auf den Fortschritt von Floras depressivem Leiden gibt. Die räumliche Struktur der Romane ist grundsätzlich dual gegliedert in einen städtischen und einen ländlichen Bereich mit zugehörigen Orten: Zum einen die Großstadt Berlin mit der Wohnung der Kopps, Restaurants, Floras Arbeitsstätten und Darius’ Büro, zum anderen eine ländliche, bewaldete Region östlich von Berlin, wo sich die ‚Datscha‘ von Floras Freundin Gaby sowie ein landwirtschaftlicher Betrieb befinden, in dem Flora zeitweise mitarbeitet. (Vgl. EM 72 f.)

Der erste Aufenthalt der Kopps in Gabys Wochenendhaus wird in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* stellenweise mit dem biblischen Garten Eden assoziiert: „**Am Samstag kehrte dann tatsächlich so etwas wie paradiesische Ruhe ein.** Ein Mann, eine Frau, in einem Garten. Vorerst noch nicht nackt.“ (EM 84) Weitere Requisiten werden kurz darauf genannt – „Apfelbaum, ein

---

40 Gustafson konnte ähnliche Körperbilder in Zoë Jennys *Blütenstaubzimmer*, Karen Duves *Keine Ahnung* und in Judith Hermanns Erzählung *Camera Obscura* untersuchen. Gustafson: Asymbolia and Self-Loss, S. 1, 6–9.

Walnussbaum, ferner Eichen und Kiefern“ (EM 84), und als Flora sich mit der Gartenarbeit beschäftigt, schleppt sie „den grünen Schlauch hinter sich her – Eine Schlange! Immer muss man das denken: Schlauch = Schlange“. (EM 86) Doch bereits in der Darstellung des Wochenendausflugs in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* wird deutlich, dass die Präferenzen der Figuren hinsichtlich der Lebens- und Aufenthaltsräume komplementär gestaltet sind. Während Darius Kopp einen tiefen Unwillen empfindet, „aufs Land zu fahren“ (EM 3), kann Flora sich bei der nächtlichen Anreise scheinbar intuitiv orientieren und ohne die Unterstützung des Navigationsgeräts zum Ziel finden (vgl. EM 81). Als sie den Garten der Datscha betritt, öffnet sie die Arme zu einer liebevollen Geste der Umarmung und nimmt mittels verschiedener Sinnesorgane Kontakt zu der Umgebung auf: „Später lief sie mit ausgebreiteten Armen durch den dunklen Garten, berührte mit den Händen die Pflanzen. Riechst du das?“ (EM 82) Der ländliche Ort, die Sonne und der Kontakt zur Natur wirken stimmungsaufhellend und beruhigend auf Flora, die während des Wochenendes in Darius’ Perspektive deutlich energiegeladener und vitaler ist, sie bewegt sich nicht nur „wie der Wirbelwind“ (EM 89), sie scheint bei ihren Aktivitäten auch nicht zu ermüden, lacht wiederholt und wird als übermütig beschrieben (vgl. EM 82, 86). Darius Kopps Eindruck von der positiven Wirkweise des Landaufenthalts auf die Stimmung seiner Frau korreliert mit Floras Selbstzeugnissen in *Das Ungeheuer*, in denen sie den Traum von einem Wald schildert, der ihr nach der Flucht aus einem Sanatorium zum Rettungsort wird.[41] Angesichts von Floras neurotischem und angstgetriebenem Verhalten in der Großstadt, wo sie im Alltag zeitweise den Gang in einen Supermarkt fürchtet, erstaunt es ihn, dass sie problemlos Stunden alleine im Wald zubringen kann: „Ein Mysterium. Wie jemand Angst haben kann, in den Supermarkt zu gehen, aber sich nicht fürchtet, in einem Straßengraben zu schlafen oder im stürmischen Herbst in einer Bretterbude im Wald.“ (U 380)

Darius ist als Persönlichkeit völlig anders konzipiert, er wird als „Stadtkind durch und durch“ (EM 73) bezeichnet, da er nicht nur das durch infrastrukturelle und technische Ausstattungen komfortable Stadtleben schätzt, sondern die Flora wichtigen Merkmale des Landerlebnisses – Ruhe, Abgeschiedenheit von

---

41 „Ich träumte, ich wäre aus einem Irrenhaus geflohen. Die Anstalt ist in einem dichten, deutschen Wald. […] Ich fliehe vor einem Mann im weißen Kittel, der mich brüllend sucht und mich umbringen wird, wenn er mich findet. […] Ich weiß, ich habe Sympathisanten, Helfer, aber ich sehe sie nicht. Ich höre sie aber rufen, sie schreien durcheinander: Lauf! Lauf in den Wald! Da findet er dich nicht! […] Ich laufe durch einen großen, großen Wald. Er ist so groß wie die Wälder hier sein mussten vor 1000 Jahren. Ein Tannenwald. Er ist schön und er erfreut mich, und gleichzeitig schaudert es mich auch.“ (U 204 f.).

der großstädtischen Hektik, Kontakt zur Natur – als langweilige und lästige Zumutung empfindet, die er nur seiner Frau zuliebe gewillt ist zu ‚ertragen':

> [V]or allen Dingen stört Darius Kopp, dass er sich auf dem Land: langweilt. Ich langweile mich sonst nie. Wenn ich mich langweile, gehe ich a) ins Internet, b) etwas essen oder trinken, c) zu einer kulturellen oder anderen Veranstaltung, d) gucke ich fern, und schon merke ich es nicht mehr. Das permanente Angebundensein an den Datenstrom ist mir nicht lästig und überfordert mich keinesfalls. (EM 74)

Während Flora, wie der oben geschilderte Traum zeigt, eine tief sitzende, emotionale Neigung zum Naturraum besitzt, löst er bei Darius eine tief sitzende, irrationale Angst vor den Bedrohungen einer archaischen Natur aus.

> [E]ine [Angst] von der Sorte, die man sich weder ausdenken noch gegen sie andenken kann, denn sie sitzt in einem zu alten Teil des Gehirns: die Angst vor der Dunkelheit, vor Geräuschen in der Dunkelheit, die es in der Stadt nicht mehr gibt. Rascheln, Knacken, Pfeifen, Grunzen. Kopp kann kein einziges Mal nicht daran denken, dass einer dieser knarzenden Bäume ebenso gut auch plötzlich aufgeben und auf sie stürzen könnte, und er kann auch kein einziges Mal nicht an die Tiere denken, die, vor Durst verzweifelt, bis an die Häuser kommen. (EM 73 f.)

Am Ende der in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* erzählten Woche verlässt Flora Kopp nach einem erneuten körperlichen Zusammenbruch während der Arbeitszeit endgültig den städtischen Raum und siedelt aus der Berliner Stadtwohnung in das Wochenendhaus ihrer Freundin über. Der Wechsel der Wohnstätten symbolisiert, ähnlich dem beruflichen Wechsel zu Hilfstätigkeiten, Floras Resignation und den Abschluss des Versuchs, sich im städtischen Raum um den Aufbau und die Aufrechterhaltung einer würdevollen und funktionierenden Existenz zu bemühen, wie Darius' Rekapitulation eines Streits mit seiner Frau anzeigt: „sie blieb, was sie war: ein Nein. [...] Ich gehe nicht mehr in die Stadt zurück. Ich nehme keinen Job mehr als Kellnerin, Bürohilfe oder Verkäuferin an. Nein, ich werde auch nicht mehr versuchen, als Übersetzerin zu arbeiten. Mir geht es hier gut." (U 48 f.) Aus Darius' Perspektive läutet Floras Umzug eine fatale Abwärtsspirale ihrer Beziehung ein, wenn er rückblickend erklärt: „Das hat uns letztlich den Garaus gemacht. Dass es keinen Ort zu geben schien, an dem wir beide hätten leben können." (U 49)

Demnach fungieren die komplementär angelegten Räume der erzählten Welt und die Raumwechsel der Figuren auch als Sinnbild der Dynamiken in Floras und Darius' Beziehung, in der es nach langjähriger liebevoller Innigkeit der Beziehungspartner durch Floras Persönlichkeitsveränderungen infolge der Depression zu problematischen Dysfunktionen kommt. Die in beiden Romanen entfaltete Dissonanz, die darin besteht, dass Darius eine deutlich robustere,

pragmatischere Welt- und Sinneswahrnehmung besitzt und Floras Mitteilungsvermögen hinsichtlich ihres inneren Leidens begrenzt ist, führt zu Problemen bei ihrer Kommunikation über das Wesentliche (die Ehe, Floras Krankheit) – sie leben in einer Art emotional stummer Koexistenz mit einem bitteren Ausgang. Erst am Ende des Romans *Das Ungeheuer* wird im Rückblick des Protagonisten deutlich, welche entscheidende Rolle Darius' Vergewaltigung seiner Frau in der Kette der Ursachen auf dem Weg zu Floras Selbstmord spielt.[42]

3.3 Intertextualität

Mit einem kurzen Blick auf Moras Verfahren der Einbindung und Bezugnahme auf fiktionale und nicht-fiktionale Fremdtexte für die Darstellung der Depressionsthematik soll abschließend die Frage nach Gesellschafts- und Gegenwartsdiagnostik in den beiden Romanen gestellt werden. An dieser Stelle können lediglich einzelne Texte exemplarisch untersucht werden. Insbesondere *Das Ungeheuer* weist eine hohe Dichte an Verweisen auf nicht-fiktionale Texte auf, wobei sich insgesamt drei Gruppen von Prätexten unterscheiden lassen.[43]

Zunächst finden Bezugnahmen auf eine Vielzahl literarischer Texte real existierender Autorinnen und Autoren statt. Hier sind die Verweise auf die ständige Lektüre der literaturinteressierten Flora zu nennen, deren Figur mit ihren existentiellen Problemen gerade in *Der einzige Mann auf dem Kontinent* charakterisiert wird: Als Flora zum ersten Mal im Roman erwähnt wird, liest sie Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963), dessen Handlung und existenzielle Themen im Zusammenhang mit der Figurenkonzeption und der Figurenentwicklung im Romanverlauf gedeutet werden können. Haushofers Erzählerin wird während eines Ausflugs mit Freunden in eine Jagdhütte in den Alpen unversehens durch eine durchsichtige Wand in einem Berggebiet festgehalten, während die sich auf der anderen Seite der Sperre aufhaltenden Lebewesen zu sterben bzw. zu erstarren scheinen. Im Zustand der (fast) vollständigen Isolation und Trennung von menschlicher Zivilisation überlebt sie als körperlich arbeitende Selbstversorgerin und lediglich in der Gesellschaft einzelner Tiere. Es lassen sich daher zum einen Gemeinsamkeiten mit der Raumgestaltung der erzählten Welt in Moras Romanen erkennen. Zum anderen kann die in Haus-

---

42 Vgl. zu der Passage ausführlich Bähr/Schwanitz: Ungeheuer nah am Abgrund, S. 173–175.
43 Für die überblicksartigen Überlegungen zu Fremdtextbezügen an dieser Stelle nutze ich den eng gefassten Intertextualitäts-Begriff von Ulrich Broich und Manfred Pfister, die intendierte Formen der Intertextualität bevorzugen. Vgl. Frauke Berndt/Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013, S. 145–155.

hofers Roman zentrale Thematik der vollständigen sozialen Isolation und Einsamkeit eines Menschen als Vorausdeutung und als metaphorischer Verweis auf den Bewusstseinszustand und das emotionale Erleben der depressiven Flora gelesen werden.

In Floras Tagebuchaufzeichnungen in *Das Ungeheuer* gewinnt nach einem Zusammenbruch der Figur auf der Handlungsebene eine weitere Sorte von Prätexten an Bedeutung, weil bei ihr eine intensive Auseinandersetzung mit den Depressionen mittels verschiedener nicht-fiktionaler Sachtexte aus dem medizinisch-psychologischen Fachgebiet einsetzt (beginnend U 222). Hier werden in der Medizin verwendete Diagnosewerkzeuge wie klinische Beurteilungsskalen zur Ermittlung des Grades einer depressiven Störung (Hamilton-Depressions-Skala, Montgomery-Asperg-Depression-Rating-Scale, Goldberg-Skala) in den literarischen Text integriert und von der Figur genutzt (vgl. U 223–231). Auch die Medikation wird reflektiert und thematisiert: Im Text wird wiederholt Floras Einnahme von Schlaf-, Schmerz- und Beruhigungsmitteln thematisiert, zudem werden die Anwendungsgebiete und Nebenwirkungen beispielsweise des Antipsychotikums „Flupsi“ (vgl. U 232 f.) und des Antidepressivums „Fluoxetin“ (vgl. U 235–238) detailliert beschrieben und von der Figur kommentiert. Mora lässt ihre Figur zudem verschiedene Schlüsselbegriffe des Fachdiskurses, beispielsweise „**Resilienz**“ (U 241) und „**Erlernte Hilflosigkeit**“ (U 242), erläutern und ein Beispiel für den psychotherapeutischen Umgang mit Depressionen kommentieren.[44] Interessanter als eine fortgeführte Auflistung der Prätexte dieser zweiten Gruppe scheint mir aber ihre Funktion im literarischen Text: Sie generieren ein hohes Maß an Gegenwartsbezug und Gegenwärtigkeit und markieren den zeitlichen Bezugsrahmen von Moras Romanen, indem sie sich hinsichtlich der inhaltlichen und ästhetischen Darstellung von Depressionen explizit auf zeitgenössische medizinische, psychologische und soziologische Krankheitsmodelle zu Beginn des 21. Jahrhunderts beziehen. Diesen Realitätseffekt betonen auch Bähr und Schwanitz:

Nicht nur das Zitieren in den Tagebuchfragmenten, sondern auch der Umgang mit diesen Zitaten, die – wie es durchaus ungewöhnlich ist für Literatur – in einem Quellenverzeichnis aufgeführt werden, unterstreicht das Interesse daran, dem Roman eine Relevanz zu verleihen, die innerhalb der realen Le-

44 Es handelt sich um ein Depressionsmodell des US-amerikanischen Psychotherapeuten Aaron T. Beck, eines Vertreters der Kognitiven Verhaltenstherapie, das im Roman von der Figur in Aufzeichnung unter Verwendung einer Fußnote kommentiert wird (vgl. U 243–246).

benswelt fortwirkt, und die Grenzen zwischen fiktionaler Textwelt und realer Umwelt zu überqueren.[45]

Eine ähnliche Funktion erfüllen neben den Sachtexten des medizinisch-psychologischen Diskurses auch die Bezüge zu einer dritten Gruppe von Prätexten, zu nicht-fiktionalen akademischen Studien über den Zusammenhang von gesellschaftlichen Bedingungen und depressiven Krankheitsbildern, mit denen Flora sich ebenfalls auseinandersetzt. Dass Moras Romane auch die Lesart im Sinne einer Gegenwartsdiagnostik nahelegen, wird m. E. durch die Bezugnahme auf Studien wie *Das erschöpfte Selbst* (1998) des Soziologen Alain Ehrenberg (U 248) und *Der Wahnsinn der Normalität* (1987) und *Der Fremde in uns* (2000) des Psychologen und Psychotherapeuten Arno Gruen deutlich, die sich mit möglichen gesellschaftlichen Ursachen von Depressionen befassen. Die depressive Figur ist so konzipiert, dass sie in ihren Selbsterkundungen hinsichtlich der Ursachen ihrer Krankheit (dem aktuellen medizinischen Forschungsstand entsprechend) ungleichmäßig zwischen genetischer Veranlagung, familiärer Disposition sowie persönlicher Vulnerabilität und Lebensführung pendelt, doch im Verlauf des Romans *Das Ungeheuer* zunehmend gesellschaftliche Dimensionen der Erkrankung aufnimmt.

Literaturverzeichnis

Bähr, Alin/Lara Schwanitz: Ungeheuer nah am Abgrund. Terézia Moras grenzüberschreitender Roman. In: Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis. Hg. v. Ingo Irsigler u. Gerrit Lembke. Berlin 2014, S. 161–181.

Berndt, Frauke/Lily Tonger-Erk: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin 2013.

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart ^{3}2015.

Burka, Bianka: Verschiedene Sprach(varietät)en in der Darstellung einer grenzübergreifenden Fahrt in Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Interkulturelle Linguistik als Forschungsorientierung in der mitteleuropäischen Germanistik. Hg. v. Csaba Földes. Tübingen 2017, S. 35–51.

Dath, Dietmar: Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Deutlichkeit und Drastik. Frankfurt a. M. 2005.

Giuriato, Davide: Aktualität des Drastischen. Zur Einleitung. In: Drastik. Ästhetik – Genealogien – Gegenwartskultur. Hg. v. Davide Giuriato u. Eckhard Schumacher. Paderborn 2016, S. 7–19.

Görner, Rüdiger: Tagebuch. In: Handbuch der literarischen Gattungen. Hg. v. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler u. Frank Zipfel. Stuttgart 2009, S. 703–710.

45 Bähr/Schwanitz: Ungeheuer nah am Abgrund, S. 178.

Gustafson, Susan E.: Asymbolia and Self-Loss: Narratives of Depression by Young Women Writing in German. In: Monatshefte 99 (2007), H. 1, S. 1–21.
Heimann, Andreas: Unterm Strich viel Ich. Das Spiel mit Ich-Dissoziationen und der Raum des Realen in Jan Brandts *Gegen die Welt* und Terézia Moras *Das Ungeheuer*. In: Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Heribert Tommek u. Christian Steltz. Frankfurt a. M. 2016, S. 255–274.
Lahn, Silke/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart/Weimar [2]2013.
Meyer-Gosau, Frauke: Bis ins Innerste vorstoßen. Beim Lesen von Terézia Moras Roman „Das Ungeheuer“. In: Terézia Mora. TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Heft 221. Hg. v. Klaus Siblewski. München 2018, S. 43–54.
Salomon, Andrew: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression. Frankfurt a. M. 2001.
Terézia Mora: Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. München 2014.
Terézia Mora: Das Ungeheuer. München [5]2013.
Terézia Mora: Der einzige Mann auf dem Kontinent. Roman. München [2]2009.
Terézia Mora: Über die Drastik. In: BELLA triste 16 (2006), S. 68–74.
Taylor, Nathan J.: Am Nullpunkt des Realismus. Terézia Moras Poetik des *hic et nunc*. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hg. v. Silke Horstkotte u. Leonhard Herrmann. Berlin 2013, S. 13–30.
Vollmer, Hartmut: [Art.] Terézia Mora. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Hg. v. Hermann Korte, begr. v. Heinz Ludwig Arnold. 122. Nlg. München 1978 ff. S. 1–12.

Immanuel Nover

„Die Dinge im Gleichgewicht halten"

Zu einer Ästhetik des Depressiven in Leif Randts *Schimmernder Dunst über CobyCounty*

Eine Ästhetik des Depressiven kann nicht nur auf der Ebene der *histoire* oder der Figuren – die entsprechenden Texte würden dann von einer Depression erzählen oder Figuren anlegen, die als depressiv markiert werden –, sondern auch auf der Ebene der Form beobachtet werden. Die Verfahren zur klinischen Diagnose von Depressionen (etwa die Evaluation der Krankheitsgeschichte mithilfe der ICD-10), die zur Analyse von depressiven Figuren aus dem psychologisch-medizinischen Feld importiert werden, können zur Analyse der Form freilich wenig beitragen: Mit der Verschiebung von der Inhalts- und Figuren-Ebene auf die Form-Ebene geht auch eine Verschiebung von psychologisch-medizinischen Diagnosetechniken zu literaturwissenschaftlichen Verfahren einher. Zugleich geht die (vermeintliche) Objektivität und Eindeutigkeit der psychologisch-medizinischen Diagnostik verloren; der Untersuchung der Ästhetik des Depressiven ist eine Unschärfe notgedrungen inhärent: Die Texte verweigern die Kennzeichnung der Handlung oder der Figuren als depressiv – gerade diese Verweigerung stellt ja den entscheidenden Unterschied zu expliziten Depressions-Erzählungen dar –, bringen aber eine spezifische Ästhetik in Anschlag, die als Ästhetik des Depressiven verstanden werden kann und von den Rezipient*innen aufgrund „gewisse[r] Vorinformationen"[1] zur Krankheit Depression auch so verstanden wird. Die Ästhetik des Depressiven ist somit durch den Wissensimport eng an die Form der Krankheit der Depression gekoppelt; das für die Interpretation fruchtbar gemachte psychologisch-medizinische Wissen wird jedoch, wie angedeutet, nicht direkt aus dem psychologisch-medizinischen Diskurs adaptiert, sondern über den Umweg einer ästhetischen Bearbeitung in Form von anderen ästhetischen Artefakten importiert, die mit Transformationen und Adaptionen einhergeht. Eine analoge Struktur ist auch für die Produktion der Texte zu vermuten. Inwiefern die auf der Ebene der (ästhetischen) Form des Textes zu beobachtenden Verfahren einer Ästhetik des Depressiven Vorschub leisten, genauer: ebendiese erzeugen, soll im Folgenden

1 Frauke Meyer-Gosau: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte: Kleine Depressionen 10 (2016), H. 4, S. 119–126, hier S. 123.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-017

untersucht werden.[2] Die Texte von Leif Randt werden als ein Beispiel für eine Ästhetik des Depressiven gelesen, obschon – oder gerade weil – in den Texten nie von einer Depression im klinischen Sinne die Rede ist. Der Text ist somit nicht an einer Psychologisierung oder Pathologisierung von Figuren oder Handlungen interessiert, vielmehr geht es um die Installation einer innovativen ästhetischen Form, die Verfahren der Stagnation oder der Zirkularität installiert. Inwiefern diese ästhetischen Verfahren in Bezug zu einer Depression gesetzt werden können, wird in dem Beitrag diskutiert.

1 Im Gleichgewicht – Zum Konzept der *Post Pragmatic Joy*

Die von Randt genutzten Verfahren lassen sich in einer Kurzgeschichte, die bereits 2009 publiziert wird, ausmachen. „15 Minuten kann das Lesen einer Kurzgeschichte dauern, 15 Minuten Ruhm können angeblich für ein ganzes Leben reichen, in 15 Minuten kann auf jeden Fall eine ganze Menge geschehen. Nur was?"[3] So lautet der Ausschreibungstext des Nachwuchsautorenwettbewerbs, den der *Spiegel* im Herbst 2009 ausschreibt. Die Ausschreibung ließe sich als Aufforderung verstehen, der Verdichtung der Zeit mit einer Verdichtung der Handlung und einer damit korrespondierenden Form zu begegnen, um so die Organisation eines kurzen Textes von maximal 20.000 Zeichen durch Verfahren der Beschleunigung, der Konzentration, der Verdichtung und Verknappung, also der Raffung im Sinne Gérard Genettes, vorzunehmen. Der Ausschreibungstext, der mit der Frage nach dem Geschehen – „Nur was?" – schließt und zuvor die geradezu sprichwörtlichen Andy-Warholschen ‚15 Minuten Ruhm' anführt, betont die Plot-Ebene und regt die Erzählung eines Ereignisses an.

2 Eine Analyse von ästhetischen Verfahren im Film *Melancholia*, die einer Ästhetik des Depressiven zugeordnet werden können, haben Till Huber und ich in folgendem Aufsatz erarbeitet: Till Huber/Immanuel Nover: Von der Erschöpfung zur Depression. Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven anhand von Lars von Triers *Melancholia*. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Julian Osthues u. Jan Gerstner. Paderborn 2020, S. 189–207.

3 Die Ausschreibung des Nachwuchswettbewerbs findet sich unter: https://www.spiegel.de/kultur/literatur/nachwuchswettbewerb-fuer-autoren-thema-15-minuten-a-619892.html (Letzter Zugriff: 26.08.2022).

Der Text, den Leif Randt 2009 einreicht und mit dem er den Jury-Preis des Wettbewerbs gewinnt, verfährt vollkommen anders. *Spätsommer 2010*[4] erzählt, wie der Ich-Erzähler eine Mitfahrgelegenheit nach Italien nutzt, bei einer Rast an einer Tankstelle „irgendwo im Großraum Fulda" (SP 42) kurzzeitig das Auto und seine Reisegefährten aus den Augen verliert, diese dann aber wiederfindet und die Fahrt in Richtung Gardasee fortgesetzt wird. Wie der Ort („irgendwo im Großraum Fulda"), der jegliche Aufladung verunmöglicht – der Text setzt sich somit durch die Erzählung dieser spezifischen Reise denkbar weit von typischen Reiseerzählungen ab, die bedeutungstragende Orte in den Fokus setzen – und sowohl unbestimmt als auch ‚leer' bleibt, so erweist sich auch der Titel als maximal deutungsoffen wie beliebig: Er verortetet den Text in einer unmittelbaren Zukunft, die aufgrund der minimalen zeitlichen Verschiebung keine utopische oder prognostische Aufladung erfährt, und verweist somit auf ein kompositorisches Verfahren, das sich auch in den späteren Texten Randts wiederfinden lässt.

So vermerkt Randt in einer kurzen poetologischen Selbstreflexion mit dem Titel *Post Pragmatic Joy* zu einem als Memoir ausgeflaggten Text folgende Überlegungen, die sich auch für die Erzählung *Spätsommer 2010* fruchtbar machen lassen:

> Ich mag diese Absätze auch nach einigen Monaten noch recht gerne. Sie beschönigen nichts, sie umarmen die Dinge als das, was sie sind, und ich finde, das ist wichtig. Glorifizieren, ohne zu lügen. Trauern, ohne zu weinen. Offen und freundlich sein, aber trotzdem streng. Die Dinge im Gleichgewicht halten. Sich nichts vormachen. Aus den Gegebenheiten den bestmöglichen Zustand herausdestillieren.[5]

Die von Randt nur in Ansätzen angedeutete Poetologie beruht auf der Absage an eine starke Transformation des Stoffes im Sinne einer dramatischen Zuspitzung; die Dinge werden vielmehr als das erzählt, ‚was sie sind'. Pointiert wird dieses Verfahren in *Spätsommer 2010* umgesetzt: Die der Form der Reiseerzählung inhärente Zuspitzung und Aufladung wird programmatisch ausgesetzt und die ebenfalls in dem Essay formulierte Poetologie umgesetzt: „Sachen so zu sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen."[6] In *Schimmernder Dunst über CobyCounty* wird dieses Verfahren von den Figuren dann explizit reflektiert

---

4 Leif Randt: Spätsommer 2010. https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/68441687 (Letzter Zugriff: 26.08.2022). Der Text wird im Folgenden mit der Sigle SP im Haupttext zitiert.

5 Leif Randt: Post Pragmatic Joy. In: Bella Triste 39 (2014), S. 8–12, hier S. 10.

6 Ebd., S. 8.

und als innovative Kommunikationsstrategie erprobt: „Lass uns doch heute mal so einen Tag machen, an dem wir alles so meinen, wie wir es sagen.“[7] In Abgrenzung zu Verfahren des Pop-Literarischen, die prominent Moritz Baßler analysiert hat,[8] geht es dem Text, so Klaus Birnstiel, nicht mehr um die „Archivierung einer vermeintlichen Idee des Realen“.[9]

Die ästhetischen Verfahren und zugrundeliegenden Vorstellungen, die sich mit der Forderung, ‚die Dinge im Gleichgewicht zu halten‘ fassen lassen, weist bereits ein Reisebericht auf, den der Erzähler laut eigenen Angaben mit 9 Jahren anlässlich eines Urlaubs im *Eurodisneyland* verfasst hat. Erzählt wird nicht das Besondere, sondern das, was nicht richtig erinnert wird und zudem vollkommen belanglos ist. Auf der Ebene der Form wird dies widergespiegelt, indem der Text auf jegliche dramatische Zuspitzung verzichtet und eine parataktische Reihung vornimmt:

> Und dann wollten wir mit dem Dampfer fahren. Oder eher Mama, ich nicht so. Aber das war mir dann eigentlich egal. Und so standen wir dann an. Das anstehen [sic] war lange nicht so lang wie das anstehen [sic] an Phantom Manor. Und deswegen kann ich mich an die genauen Einzelheiten des Anstehens nicht mehr erinnern. Und ich glaube es gab auch nichts besonderes [sic] beim Anstehen. Dann stiegen wir ein. Und fuhren los.[10]

Das Konzept der *Post Pragmatic Joy* wird auch in Randts 2015 publizierten Roman *Planet Magnon* aufgenommen und entfaltet. In dem Glossar des Romans wird das Konzept wie folgt definiert: „Als Ziel des PPJ ist ein *postpragmatischer Schwebezustand* ausgegeben, in dem Rauscherfahrung und Nüchternheit, Selbst- und Fremdbeobachtung, Pflichterfüllung und Zerstreutheit ihre scheinbare Widersprüchlichkeit überwinden.“[11] Der Eintrag endet mit der Bemerkung, dass „die Konzepte der PostPragmaticJoy oftmals als *begrifflich diffus* kritisiert [werden].“[12]

Das ‚Gleichgewicht-Halten‘ – also das Schweben zwischen den Zuständen, Entscheidungen und Haltungen – bleibt zwar programmatisch ‚diffus‘, ist aber

---

7 Leif Randt: Schimmernder Dunst über CobyCounty. Berlin 2012, S. 54. Der Text wird im Folgenden mit der Sigle SD im Haupttext zitiert.

8 Zu den Verfahren des Pop vgl.: Moritz Baßler: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002.

9 Klaus Birnstiel: Leif Randt: Schimmernder Dunst über Coby County (2011). In: Handbuch Literatur & Pop. Hg. v. Moritz Baßler u. Eckhard Schumacher. Berlin/Boston 2019, S. 623–634, hier S. 625.

10 Randt: Post Pragmatic Joy, S. 12.

11 Leif Randt: Planet Magnon. Köln 2015, S. 291.

12 Ebd., S. 292.

in Randts Texten sowohl auf der poetischen und poetologischen Ebene als auch auf der Ebene der Haltung und Identität der Figuren relevant; hier wäre etwa auf die Zeichnung der Figuren in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* zu verweisen. Zugleich lässt sich das ‚Gleichgewicht-Halten' auch in Bezug zur Post-Ironie[13] und zur *New Sincerity*[14] setzen, die prominent von David Foster Wallace vertreten wird. Zudem erklärt es den Verzicht auf eine stringente Handlungsebene. Entscheidend für die spezifische Form der *Post Pragmatic Joy* ist, dass die Form nicht belanglos ist – wie sich beim ersten Blick in die Reiseerinnerungen vermuten ließe –, sondern durch eine strikte Gesetzesmäßigkeit definiert wird.[15] So vermerkt Randt in seinen poetologischen Erörterungen zu der Form des Memoirs, dass „[d]ie Lässigkeit, die ich dieser Form anfangs unterstellte, [...] es in Wahrheit nie gegeben [hat]".[16]

Spätsommer 2010 ist der skizzierten Poetologie entsprechend sehr viel stärker an den assoziativen Reflexionen des Ich-Erzählers als an einer stringenten und progredierenden Handlung interessiert – wie bei der Verortung und dem Titel unterläuft der Text auch hier programmatisch die sich in der Ausschreibung andeutende Verdichtung und Plot-Fixierung. Der Text erzählt eine maximal banale Begebenheit, die sich von emphatisch erzählten Ereignissen absetzt und so die eben erörterten poetologischen Maximen der *Post Pragmatic Joy*

---

13 Das Verhältnis von *Post Pragmatic Joy* und Post-Ironie nimmt Marvin Baudisch ausführlich in den Blick: „Die hier inszenierte Wirkungsästhetik lässt sich nun deshalb als Spielart einer postironischen Ästhetik begreifen, da die Frage nach unernster oder ernster Auslegung explizit zu einer Wahl des virtuellen Lesers erhoben wird. Mit ‚Ästhetik der Postironie' ist deshalb ausdrücklich *keine* weitere Renaissance der Rede vom Ende der Ironie gemeint. Sie nimmt vielmehr zur Kenntnis, dass der ironische Taumel zwischen literaler und figuraler Bedeutung wie die Differenz zwischen Sagen und Meinen auf rein semiotischer Ebene niemals zu tilgen ist, sondern vielmehr infinit reproduziert wird." (Marvin Baudisch: Postpragmatische Achtsamkeit? *PostPragmaticJoy* als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts *Planet Magnon*. In: „Zwischenräume" in Architektur, Musik und Literatur. Hg. v. Jennifer Konrad, Matthias Müller u. Martin Zenck. Bielefeld 2021, S. 163–188, hier S. 183.).

14 Zur *New Sincerity* vgl.: Adam Kelly: David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: Consider David Foster Wallace. Hg. v. David Hering. Los Angeles/Austin 2010, S. 131–146.

15 Zur Form in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* stellt Klaus Birnstiel heraus: „Die vom Autor selbst in zahllosen Äußerungen bekundete ästhetische Nähe zu den Erzählverfahren und sprachlichen Gestaltungsweisen Christian Krachts, die auch von den Feuilletons wiederholt behauptet wurde, ist dem Text kaum abzusprechen, ebensowenig wie ein darüber weit hinausweisendes Formwollen, eine bemerkenswerte stilistische Eleganz, die den Roman von dem in der Gegenwartsliteratur vorherrschenden allgemeinen Realismus [...] wohltuend abhebt." (Birnstiel: Leif Randt: Schimmernder Dunst über Coby County, S. 632).

16 Randt: Post Pragmatic Joy, S. 9.

umsetzt; dies spiegelt sich auch auf der Ebene der ästhetischen Form wider. In einer vermeintlich unspektakulären Komposition lässt der Text die durch die Ausschreibung evozierte Erwartungshaltung ins Leere laufen und erzählt von einer Bewegung – der Reise ins literaturhistorisch wie intertextuell überdeterminierte Italien –, die unterbrochen und dann fortgeführt wird. Der Schluss eröffnet eine zirkuläre Struktur, die an den Textanfang anschließt und eine Bewegung anlegt, die zugleich stillsteht: „Wir rollen über eine Fahrbahn" (SP 42), so der erste Satz. „[W]ir rollen auf die Autobahn, Carl beschleunigt. Noch vier Joggingpausen bis zum Gardasee" (SP 45), so die Schlusssätze. Erzählt wird, was zwischen der Bewegung des Anfangs und der Bewegung des Endes stattfindet: Der Stillstand, die Bewegungslosigkeit an der Tankstelle – der Text, der eine Reise und eine Autofahrt erzählt, kommt nicht voran (und dies auf mehreren Ebenen).

Die oftmals mit der Erzählung einer Reise verbundenen ästhetischen Verfahren sowie die durch die Reise verhandelten Topoi (Beschleunigung, das Fremde, das Besondere, der Andere, Subjektwerdung, Identitätsfindung etc.) werden konsequent ausgeschaltet – in dem ironisch gebrochenen Topos der Reise nach Italien, die sich grundsätzlich von der ‚Grand Tour' und den literarisch archivierten Italienreisen unterscheidet, werden sie anzitiert, markieren aber letztlich nur umso deutlicher ihre Absenz. Schlussendlich erzählt der Reise-Text von der Stagnation (dem ‚Gleichgewicht'), die sogar *die* Bewegung an sich – die Fahrt auf der Autobahn, die nicht nur im amerikanischen Kino für Freiheit, Offenheit und Veränderung steht – infiziert und in Stagnation überführt.

Mit der Auflösung des Telos der Reise und der Erzählung der Zirkularität sowie der Stagnation wird die Gestaltung der Zeitstruktur aufgelöst; die Differenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verwischen, die Zeiten werden ineinander geblendet: „Ich denke an Senf und Skiurlaube. In Wahrheit ist es noch Sommer, doch wie in jedem Spätaugust drängen sich mir Atmosphären aus anderen Jahreszeiten auf." (SP 42) Die Aussetzung der zeitlichen Differenzierung und damit der Verlust eines die Zukunft anvisierenden Telos werden auch von Mark Fisher in seinem Buch mit dem thetischen Titel *Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft*, der die (klinische) Depression mit der Struktur der Zeit bzw. mit dem Verlust der Zukunftsperspektive koppelt, herausgestellt: „Das allmähliche Aufkündigen der Zukunft ist von einer Deflation der Erwartungen begleitet."[17] Hier verweist die auf der Ebene der Form realisier-

17 Mark Fisher: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft [2014]. Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015, S. 17.

te Ästhetik des Depressiven also deutlich auf die Symptomatik der Krankheit Depression, wie ein Blick in die einschlägige therapeutische Literatur deutlich macht.[18] Die Aussetzung der Vorstellung einer zu imaginierenden oder gar zu gestaltenden Zukunft wird etwa in dem *Verhaltenstherapiemanual* von Martin Hautzinger und Michael Linden mit einem in diesem Kontext interessanten Bild gefasst: Die Therapietechnik *Idealisiertes Selbstbild* soll in Therapiephasen verwendet werden, in denen „Patienten für ihre eigene Entwicklung keine Zukunft mehr sehen".[19] Die Bedeutung der Sicht auf die Zukunft wird auch in der *Kognitiven Triade* von Aaron T. Beck, die elementar für die Verhaltenstherapie ist, herausgestellt.[20] Die in der medizinisch-psychologischen Anamnese und Diagnose beobachtete Struktur des Verlustes der Zukunft und damit der Stagnation in der konstanten Gegenwart (oder Vergangenheit) wird vom Text in ein ästhetisches Verfahren überführt, das auf der Ebene der Form die Stagnation und die Abblendung der Zukunft realisiert. Der Text importiert somit für die Ästhetik des Depressiven weder eine medizinisch-psychologische Symptomatik noch eine entsprechende Ätiologie, sondern überführt die (pathologischen) Strukturen in eine (ästhetische) Form. Die ästhetische Inszenierung der Stagnation und der Aussetzung des in der Zukunft angesiedelten Telos' findet sich in der Literatur und Kunst in einer Vielzahl von Artefakten; geradezu paradigmatisch wird dies in Lars von Triers Film *Melancholia* durch die filmischen Verfahren der Slow Motion, der Musikauswahl und der Bildmontage umgesetzt.[21]

Die Ästhetik des Depressiven wirkt sich jedoch nicht nur auf die Struktur und das Telos der Erzählung und auf die Figur des Erzählers aus, sondern spiegelt sich auch in der Struktur des (verzeitlichten) Raumes wider, der „*zeitgleich*" (SP 2) divergente räumliche Funktionen aufweisen kann: „Multiplex-Orte wie diese Tankstelle, die *zeitgleich* Supermarkt, Raststätte und Begegnungsort sind [...], *brandneu, aber uferlos und eiskalt*" (SP 43). Die Vergangenheit scheint nur noch als ironisch gebrochene Nostalgie auf, die die (Nicht-)Orte[22] – im Sinne

18 Zum Verlust der Zukunft heißt es in der *S3-Leitlinie/Nationale VersorgungsLeitlinie Unipolare Depression*, dass die Betroffenen „Schwierigkeiten [haben] [...], Zukunft zu planen". S3-Leitlinie/Nationale Versorgungsleitlinie Unipolare Depression. Hg. v. der Deutschen Gesellschaft für Psychiatrie und Psychotherapie u. a. Heidelberg 2017, S. 42.

19 Verhaltenstherapiemanual. Hg. v. Michael Linden u. Martin Hautzinger. Heidelberg [6]2008, S. 196.

20 Vgl. hierzu: Aaron T. Beck u. a.: Cognitive Therapy of Depression. New York 1979.

21 Vgl. zu *Melancholia* und den skizzierten filmischen Verfahren: Huber/Nover: Von der Erschöpfung zur Depression, v. a. S. 201–206.

22 Vgl.: Marc Augé: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit [1992]. Frankfurt a. M. 1994.

Marc Augés – der Gegenwartsmoderne mit einem Hauch von Retro versehen. Die ironische Brechung geht hierbei von dem in dem Ab-Ort der Gegenwartsmoderne montierten „Condomat" (SP 43) aus, der als ‚vergilbtes' wie „nostalgisches Element" (SP 43) Vergangenheit in der Gegenwart aufscheinen lässt; der Erzähler imaginiert die vor 15 Jahren gebauten Autobahntankstellen als „riesige, vergilbte Condomaten" (SP 43).[23] Der Nicht-Ort der Tankstelle, der sowohl funktionale als auch zeitliche Doppelcodierungen aufweist – er ist „*zeitgleich* Supermarkt, Raststätte und Begegnungsort" (SP 43) –, lässt sich mit Augés Definition fassen:

> So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht- Ort. Unsere Hypothese lautet nun, daß die ‚Über-moderne' Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind und, anders als die Baudelairesche Moderne, die alten Orte nicht integrieren [...].[24]

Die paradigmatische Figur, die den Nicht-Ort erlebt (und erzählt) wäre der Reisende; der „Raum des Reisenden wäre also der Archetyp des *Nicht-Ortes*".[25] Der Text von Randt radikalisiert die Beobachtung Augés, indem der Reisende von einer Reise erzählt, deren Räume explizit als Nicht-Orte gestaltet sind. In dem frühen Text *Spätsommer 2010* deutet sich somit bereits ein Verfahren an, das Randt auch in späteren Texten nutzt, um ‚andere' Räume zu erzählen, die dezidiert eine auf Realität verweisende Struktur verabschieden.[26]

2 Strukturen der Zeit

Leif Randts zweiter Roman *Schimmernder Dunst über CobyCounty* (2011) führt die in *Spätsommer 2010* angelegten ästhetischen Verfahren und Überlegungen weiter. Wie bereits in der kurzen Erzählung *Spätsommer 2010* erzählt der Ro-

---

23 „Ich wasche meine Hände lang und lese mir die Angebote des Condomats durch. Im klinischen Weiß der Sanitäranlage wirkt der Condomat wie ein nostalgisches Element. Die Autobahntankstellen vor fünfzehn Jahren stelle ich mir als riesige, vergilbte Condomaten vor" (SP 43).

24 Augé: Orte und Nicht-Orte, S. 92 f.

25 Ebd., S. 103.

26 Zu den paralogischen Orten vgl.: Moritz Baßler: Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe. Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur. In: Christian Krachts Gegenwartsliteratur. Eine Topographie. Hg. von Stefan Bronner u. Björn Weyand. Berlin/Boston 2018, S. 143–156. Vgl. auch: Baudisch: Postpragmatische Achtsamkeit?

man, dass eben nichts passiert und sich nichts ändert – auch nicht im Angesicht der vermeintlichen Apokalypse, die angekündigt wird, aber nicht stattfindet:

> „*Ich glaube, der Sturm ist an uns vorbeigezogen*", sagt Carla Zwei mit ruhiger Stimme, und für einen Moment denke ich, dass sie diesen Satz nur metaphorisch meinen kann. Als ich ihr das sage, fährt sie mir mit beiden Händen über den Kopf: „*Ich glaube, du solltest bald wieder ins Büro gehen!*" (SD 188)

Die „sofortige[] Evakuierung" (SD 183) der gesamten Stadt und die Ausrufung des „Ausnahmezustands" (SD 183), mit denen dem „großen Knall" (SD 185) begegnet werden soll, laufen ins Leere, die Apokalypse fällt aus.[27] Mit der Apokalypse fällt jedoch nicht nur der Moment der Katastrophe, sondern auch der Moment der Reflexion aus. So versteht etwa Hartmut Böhme die Erzählung der Apokalypse als „Antwort auf die Frage, ob in Lagen der Ohnmacht [...], d. h. des *subjectum* Seins, ob also in Lagen, in denen der Mensch nicht souverän, sondern pathisch, nicht Herr, sondern Opfer ist, Möglichkeiten der Selbsterhaltung offenbleiben".[28] Die Erzählung der Apokalypse kann somit als „metaphysische Strategie der Selbsterhaltung an der Grenze der absoluten Negation"[29] gelesen werden. Genau diese Fragen, die, positiv gewendet, als Möglichkeit der Reflexion zu werten sind, werden vom Text durch die Erzählung der vermeintlich drohenden Katastrophe ins Spiel gebracht, zugleich aber – aufgrund der ausbleibenden Katastrophe – wieder abgeblendet; die Präsenz wird in Absenz überführt, die Absenz markiert aber diese ‚gespenstische' Abwesenheit überdeutlich.

Die Aussetzung der apokalyptischen Katastrophe, der Verzicht auf den Höhepunkt der Erzählung und die Etablierung der zirkulären Struktur – es findet keine Apokalypse statt, der Text schließt am Ende den Bogen zum Anfang, indem ein denkbar banales Geschehen erzählt wird, das zudem mit der Reflexion der früheren Freundin des Erzählers CarlaEins und der jetzigen Freundin CarlaZwei die Serialität und Zirkularität auch auf der Ebene des Privaten und Intimen herausstellt – verweisen somit auf die in *Spätsommer 2010* festgestellten Strukturen und lassen sich als Aussetzung des Endes, des Telos, auf der Ebene der

---

27 Zu dem Text aus einer politischen Perspektive vgl. auch: Immanuel Nover: Postpolitische Stagnation. Leif Randts *Planet Magnon*. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 66 (2016), H. 3, S. 447–460.

28 Hartmut Böhme: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M. 1988, S. 392.

29 Ebd.

Form wie auf der Ebene des Plots verstehen – das skizzierte Ideal der *Post Pragmatic Joy* wird auch hier umgesetzt.

Mit der Aussetzung des Endes wird die sinnhafte Struktur eines Textes, die diesen zum ‚Ganzen' fügt, unterlaufen: „Ein Ganzes ist, was Mitte, Anfang und Ende hat."[30] So Aristoteles in seiner *Poetik*. Und weiter: „Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt."[31] Das emphatisch gesetzte Ende – was nach Aristoteles die Vollständigkeit der Erzählung sowie den notwendigen Abschluss der Erzählung sicherstellt – wird bei Randt programmatisch ausgesetzt, das „Ganze" in eine fragmentierte zirkuläre Struktur überführt, die keinen Schlusspunkt setzt, von dem aus Sinnstrukturen angelegt werden können.

In *Spätsommer 2010* wurde die spezifische Zeitstruktur, die die verschiedenen Zeitebenen verschwimmen lässt und die Vergangenheit in die Gegenwart bei gleichzeitiger Abblendung der Zukunft integriert – dies spiegelt sich auch in der spezifischen Form der Reise-Erzählung, die eben kein Ziel mehr fixiert –, bereits angedeutet; in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* wird diese Struktur vollends entfaltet und mit der Aussetzung des Endes und der damit einhergehenden Stagnation gekoppelt. Der Text erzählt eine Welt, die sich durch einen vollkommen statischen Zustand auszeichnet, der von Hans Ulrich Gumbrecht als „breite Gegenwart"[32] gefasst wird. Das ‚historische Denken', die Vorstellung, dass sich der Mensch „auf einem linearen Weg durch die Zeithorizonte"[33] bewegt, wird verabschiedet. Die Zukunft, so Gumbrecht, „ist für uns kein offener Horizont von Möglichkeiten mehr, sondern eine Dimension, die sich zunehmend allen Prognosen verschließt und die zugleich als Bedrohung auf uns zuzukommen scheint."[34] Damit wird zum einen die Vorstellung aufgegeben, dass wir „beständig Vergangenheit hinter [...] [uns] lassen"[35] und folglich „mit dem Abstand von der jeweiligen Gegenwart [...] der Orientierungswert aller in der Vergangenheit gemachten Erfahrungen"[36] verfällt. Zum anderen wird der „‚nicht mehr wahrnehmbar[e] kurze[] Moment des Übergangs', wie es Charles Baudelaire formuliert hat",[37] die der Flaneur als „flüchtige Gegenwart"[38], als

30 Aristoteles: Poetik. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 25.
31 Ebd.
32 Hans Ulrich Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt a. M. 2010.
33 Ebd., S. 15.
34 Ebd., S. 16.
35 Ebd., S. 15.
36 Ebd.
37 Ebd.

„transitorischen Augenblick"[39] erfährt, so Aleida Assmann, zur „breite[n] Gegenwart"[40] ausgebaut, die die positiv gesetzte Imagination und Imaginationsoption von Zukunft absorbiert. „[D]as Konzept Zukunft hat sich tiefgreifend verändert. Es ist die Ressource Zukunft selbst, die heute auf dem Prüfstein steht und neu bewertet wird."[41] Das „Verblassen der Zukunft"[42] bewirkt eine „Wiederkehr der Vergangenheit",[43] die eigentlich nie abgeschlossen und verschwunden war.

Wenn aber, so Gumbrecht, die „kurze Gegenwart"[44] als „epistemologische[s] Habitat des cartesianischen Subjekts"[45] zu verstehen ist, als „Ort, wo das Subjekt – Erfahrungen aus der Vergangenheit an Gegenwart und Zukunft anpassend – aus den von der Zukunft gebotenen Möglichkeiten auswählte",[46] dann stellt sich die Frage, was es für das Subjekt der ‚breiten Gegenwart' bedeutet, wenn dieser Ort der Reflexion und Optionsgestaltung wegfällt und ob sich nicht aus dieser Struktur der Stagnation, Zirkularität und Abblendung der Zukunft Formen einer Ästhetik des Depressiven erschließen lassen. Entscheidend für die Texte von Randt ist hierbei, dass die Ästhetik des Depressiven, die spezifische Zeitstruktur, die Zukunftsoptionen und Reflexionsschleifen verunmöglicht, ausschließlich auf der Ebene der Form realisiert wird.

Mit der Eingliederung der Vergangenheiten in die Gegenwart – nicht zuletzt, so Gumbrecht aufgrund der Möglichkeiten der elektronischen Archivierung – wird der vormalige Moment der Gegenwart zu einer „Dimension der Simultaneitäten"[47] zwischen aktualisierter Vergangenheit, Nostalgie und Retro. Gesellschaftliche Entwicklungen oder individuelle Subjektivationen, die eine klare Differenzierung zwischen auch zeitlich markierten und zeitlich abgeschlossenen Zuständen bedingen, werden durch die zirkuläre Struktur der Wiederholung abgelöst.

Bei Leif Randt heißt es:

---

38 Aleida Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München 2013, S. 30.

39 Ebd.

40 Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart, passim.

41 Assmann: Ist die Zeit aus den Fugen?, S. 12.

42 Ebd., S. 13.

43 Ebd., S. 30.

44 Gumbrecht: Unsere breite Gegenwart, S. 15.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd., S. 16.

> Als Teenager sind wir davon ausgegangen, dass ein Leben in kleinen, in sich *abgeschlossenen* Episoden stattfindet. Also haben wir uns irgendwann zum ersten Mal verliebt [...]. Später mussten wir tragische Trennungen hinnehmen und feierten dann aus Trotz ausschweifende Tanzpartys am Strand. Das Prinzip war, dass sich dieser Verlauf regelmäßig wiederholte: Sinnlichkeit, Trennung, Tanzparty. Gut daran ist, dass sich bis heute nie etwas verschlechtert hat. (SD 15)

Das Zeitregime ändert sich: Das vormalige Fortschrittsparadigma, das auch naturwissenschaftlich wirksam wurde, wird nun nachhaltig abgelöst und im besten Fall von einem Zeitregime im Sinne des kulturellen Gedächtnisses[48] abgelöst, vielleicht aber auch nur durch Gumbrechts melancholische Verlusterzählung der ‚Breiten Gegenwart' gefasst. Diese Änderungen wirken sich auch auf die Form und auf die Haltung der Erzählung von Zeit ein. Mark Fisher stellt hierzu heraus – und schärft dabei die von Gumbrecht und Assmann erstellte These durch die Differenzierung zwischen Wirtschaft und Kultur –, dass

> Kunst und Kultur die Fähigkeit verloren haben, unsere Gegenwart zu fassen und zu artikulieren. Natürlich könnte es auch sein, dass es in einem gewissen, letztlich entscheidenden Sinn gar keine Gegenwart mehr gibt, die sich fassen und artikulieren ließe.[49]

Leif Randt führt in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* die zirkulären Strukturen der Stagnation sowie die Indifferenz der Zeitebenen vor. So erzählt der Ich-Erzähler von dem 65. Geburtstag seiner Mutter, der auf der Dachterrasse eines Hotels gefeiert wird:

> Ich gieße ihr ein Glas mit Pepsicola voll. Die meisten ihrer Gäste bestellen leichte Mischgetränke und es kommt mir so vor, als würden die die älteren Leute in CobyCounty wieder so trinken wie die Alkoholanfänger in CobyCounty. Als schließe sich da ein Kreis, und als seien die verschiedenen Altersgruppen in unserer Stadt freundschaftlich miteinander verwoben. (SD 10)

In den Zeilen wird nicht nur eine Kreisstruktur aufgemacht, die durch die Beobachtung des Trinkverhaltens die „älteren Leute" an die Jugendlichen annähert und so die Differenzierung zwischen alt und jung – die für die Sozialisation des jungen Ich-Erzählers elementar sein könnte – aufhebt, sondern zudem wird durch die folgende Kommentierung des Ich-Erzählers sogar die eben erfolgte semantische Differenzierung der Einwohner in „ältere[] Leute" und „Alkoholan-

48 Zum Begriff vgl. die Schriften von Aleida und Jan Assman, v.a.: Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München ^{7}2013.
49 Fisher: Gespenster meines Lebens, S. 18.

fänger“ relativiert bzw. aufgehoben: „Andererseits kann ich die Anwesenden gar nicht mit gutem Gewissen als ‚ältere Leute‘ beschreiben, vielmehr sind es ‚vitale Frauen und Männer in ihren späten sechziger Jahren‘.“ (SD 10)

Die ‚breite Gegenwart‘ offenbart sich nicht nur in der Verschmelzung der Zeitebenen – wobei die emphatische Setzung und Absetzung der Jugend aufgegeben wird und damit die Organisation von Zeit in Richtung Zukunft aufgekündigt wird –, sondern zeigt sich auch in den *Reenactments* der Vergangenheit, die bezeichnenderweise an die zeitgenössischen Techniken der medialen Archivierung erinnern: Bei einem Tanz im Regen bewegten sich die ‚älteren Leute‘ so, „als würden sie sich alle zeitgleich an alte Camcorderaufnahmen von ihren früheren Tänzen im Regen erinnern.“ (SD 11) Im Sinne der in Rückgriff auf Jacques Derrida und Martin Hägglung von Mark Fisher skizzierten *hantologie* könnte hier die Differenzierung zwischen „*Nicht-mehr* und *Noch-nicht*“[50] ins Spiel gebracht werden; das Reeanactment wäre dann als „ein aktuelles *Nicht-mehr* [zu verstehen], das jedoch als Virtualität *bleibt*: im traumatischen ‚Wiederholungszwang‘, als fatales Muster.“[51] Das Abwesende als Gespenstisches wäre folglich abwesend – nicht präsent –, markiert aber seine Absenz durch eine gespenstische Form der Präsenz (die eben nicht vollkommen oder physisch präsent oder existent ist).

Diese Struktur lässt sich auch in dem Feld der Kunst beobachten: Und so zeichnen sich in dem Roman folgerichtig auch die Texte der „Jungautoren“ (SD 91), die der als Literaturagent tätige Ich-Erzähler vertritt, „durch einen Trend zur Erinnerungsprosa, zur sinnlichen Nostalgie“ (SD 91) aus; „[b]esonders in Mode ist es, sich mit simplen Texten in seine Kindheit hineinzuforschen.“ (SD 91)

Diese Beobachtung lässt sich jedoch nicht nur als textinterner Kommentar zu der fiktionsinternen Literatur in *Schimmernder Dunst über CobyCounty* verstehen, sondern spiegelt auch Tendenzen wider, die im gegenwärtigen textexternen Literaturbetrieb zu beobachten sind. Moritz Baßler und Heinz Drügh bemerken: „In der Tat geht es – im Gegensatz zum urbanen ‚Gerade Eben Jetzt‘ der Neunziger – in vielen Gegenwartstexten um die Rekonstruktion einer Popsozialisation“[52] – und damit um die Reaktivierung der Vergangenheit in der Gegenwart bei gleichzeitiger Relativierung der Zukunft und der emphatischen Gegenwart.

50 Ebd., S. 31.
51 Ebd.
52 Moritz Baßler/Heinz Drügh: Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale. In: POP. Kultur und Kritik (Herbst 2012), H. 1, S. 60–65, hier S. 61.

Die emphatische Gegenwart findet sich in Randts Text nur im Rückblick der älteren Generation bzw. ihren Projektionen und medial erzeugten wie vermittelten Werbe-Bildern:

> Die älteren Bewohner von CobyCounty gehen immer davon aus, dass der Frühling für uns Jüngere mit prägenden Neudefinitionen einhergeht. Als würden uns die Wochen zwischen März und Mai zu völlig unsoliden Figuren transformieren. Vermutlich denken sie das, weil es so in diversen Kultur- und Businessmagazinen nachzulesen ist. Über den Frühling in CobyCounty gibt es regelmäßige Reportagen mit szenischen Einstiegen: ‚Gegen zehn am Morgen hat das junge Paar aus Bristol UK noch lange nicht genug vom Tanzen im Sand.‘ (SD 12)

Unmittelbare Präsenz im Sinne Gumbrechts und eine emphatische Gegenwart, die eine offene Zukunftsperspektive installiert, existieren nicht mehr; die zitierte Textstelle endet wie folgt: „Und auf diese Sätze folgen dann immer Statistiken, die kaum zu glauben sind, und danach wieder Beschreibungen, die sich mit den eigenen Eindrücken merkwürdig vermengen.“ (SD 12) Die individuelle und unmittelbare Erfahrung wird hier medial angereichert, mehr noch: Das mittelbare, medial Vermittelte ist nicht mehr von dem unmittelbaren eigenen Erleben zu trennen.

3 Aus dem Gleichgewicht – Zur Ambivalenz des Bruchs

Der Text etabliert nun zwei Momente, mit denen die zirkuläre Struktur der Stagnation durchbrochen werden soll, um so wieder eine Präsenz des Gegenwärtigen und Unmittelbaren sowie ein voranschreitendes Telos zu erzeugen, womit letztlich der Ästhetik des Depressiven begegnet werden soll: Zum einen wird mit Wesley, einem Freund des Ich-Erzählers, eine Figur installiert, die die gezeichnete Welt und Identität in CobyCounty in Frage stellt. Zum anderen wird, wie zu Beginn skizziert, mit der sich andeutenden apokalyptischen Katastrophe eine Zeitstruktur etabliert, die mit der Katastrophe eine fatale Dimension der Zeit wie Destruktion als Zielpunkt hat, letztlich aber nicht stattfindet und die Zirkularität oder Stagnation fortsetzt.

Wesley entspricht nicht den typischen Bewohnern CobyCountys, deren Träume und Ziele in einem erfolgreichen Film über CobyCounty wie folgt zusammengefasst werden: „Wir träumen davon, eines Tages auf den ColemenHills Softeis zu verkaufen.“ (SD 22) Wesley hingegen zeichnet sich durch „irrationale Ängste“ (SD 23) vor der Hochbahn aus – letztlich, wie der Text zeigt, zu recht –,

zudem sucht er „leicht drastische[] Gespräche[], über die Unmöglichkeit aufrichtiger Erotik zum Beispiel“ (SD 24). Die ‚drastischen Gespräche‘ unterscheiden Wesley zwar von den anderen Figuren, sind aber gleichwohl berechtigt – dies macht der Text wenige Zeilen zuvor deutlich, wenn er anlässlich des Valentinstags herausstellt, dass die Paare im Restaurant sich „bemüht in die Augen [...] blicken“ (SD 24) und der Erzähler betont, dass er nicht glaube, „dass es hier Beziehungen gibt, in denen der Valentinstag ungebrochen zelebriert wird.“ (SD 24)

Wesleys Unbehagen resultiert letztlich aus dem diffusen Gefühl, „[d]ass uns hier etwas abhandenkommt.“ (SD 41) Ob die auffallende Formulierung auf Friedrich Rückerts *Ich bin der Welt abhanden gekommen* verweist, sei dahingestellt, fest steht aber, dass Wesley durch sein Verschwinden tatsächlich der Welt abhandenkommt – gleichwohl wird in einem Kommentar von der Mutter des Ich-Erzählers das Verschwinden bereits als temporärer wie zirkulärer Zustand definiert, der wieder zum Ausgangszustand zurückführt: „Wesley kommt eigentlich jedes Mal schnell zurück. Das weißt du doch.“ (SD 41)

Das Verschwinden dauert diesmal jedoch länger an und bewirkt eine Veränderung der Zeitwahrnehmung des Erzählers: „Doch seit Wesley verschwunden ist, hat das Leben etwas Abruptes und Plötzliches bekommen, und das war bislang sehr bedrückend.“ (SD 134) Die Stagnation und die zirkulären Strukturen, die bislang den Text auszeichneten, werden durch das Disruptive und Plötzliche abgelöst, die ‚breite Gegenwart‘ in Frage gestellt. Die Auflösung der Stagnation, die Veränderungsoption, bewirkt jedoch keine Befreiung, keine Dynamik, sondern wird als Bedrückung empfunden.

Eine Beobachtung der Prozesse der Stagnation oder der Ästhetik der Stagnation würde hier also ausgehend von der Figurenrede auf den ersten Blick zu der These verleiten, dass die Stagnation wie der Verlust der Zukunftserzählung nicht als negativ aufgefasst werden. Dies würde für die Ästhetik des Depressiven bedeuten, dass diese – bzw. die diese evozierenden Strukturen – von den Figuren nicht als pathologisch wie defizitär gesehen wird; ganz im Gegenteil: Die Ästhetik des Depressiven, die in Zusammenhang mit der Poetologie der *Post Pragmatic Joy* steht, wird als positiv erfahren, die Stagnation als ein Zustand und Verfahren gelesen, um, „[d]ie Dinge im Gleichgewicht [zu] halten.“[53] Diese Beobachtung findet sich auch in Mark Fishers Buch *Capitalist Realism*; Fisher definiert den psychischen Zustand seiner jungen Studierenden als „depressive hedonia“.[54] Er definiert diesen in Abgrenzung zu den gängigen Fassungen der

53 Randt: Post Pragmatic Joy, S. 10.
54 Mark Fisher: Capitalist Realism. Is there no Alternative? Winchester/Washington 2009, S. 21.

Depression: „Depression is usually characterized as a state of anhedonia, but the condition I'm referring to is constituted not by an inability to get pleasure so much as it by an inability to do anything *except* pursue pleasure.“[55] Die im Moment zu erlebende und angestrebte Lustbefriedigung setzt hier die komplexeren Ziele aus, die in der Zukunft zu erreichen wären, und fokussiert allein Gegenwart. Randts Text würde sich mit dieser Fassung von einer Lesart einer Ästhetik des Depressiven absetzen, die diese an die textexterne Krankheit Depression ankoppelt und Wertungen von Symptomen aus ebendieser importiert. Die im ICD-10 vermerkte Symptomatik – die Erkrankten leiden etwa an einer „Verminderung von Antrieb und Aktivität“[56] – wird somit im Text im Sinne der *Post Pragmatic Joy* als ‚Gleichgewicht-Halten‘ positiv konnotiert.

Auf den zweiten Blick erscheint die Konstellation jedoch komplexer: Das negativ gezeichnete Moment des ‚Abrupten und Plötzlichen‘, das mit Wesleys Verschwinden einsetzt, bewirkt auch eine Veränderung – und eröffnet damit neue Optionen für das Subjekt und die Subjektivation. Und so wird die oben zitierte Bewertung der Zeitwahrnehmung – „Doch seit Wesley verschwunden ist, hat das Leben etwas Abruptes und Plötzliches bekommen, und das war bislang sehr bedrückend.“ (SD 134) – vom Erzähler um einen entscheidenden Nachsatz ergänzt, der die Ordnung und Bewertung der Zeitebenen und des Verlaufs der Zeit grundsätzlich revidiert: „Auch wenn ich hier im CC.MetroExpress das Gefühl habe, dass darin auch eine Chance liegen könnte.“ (SD 134)

Der Erzähler besucht kurz nach Wesleys Verschwinden zum ersten Mal eine illegale Party im „Untergrund“,[57] die das Nicht-Perfekte sowie das Hässliche und das Verfallende präsentiert und damit auch eine Markierung einer linearen, nicht-zirkulären Zeitlichkeit vornimmt. Die Welt des ‚Untergrunds‘ wirkt auf den Erzähler ein und setzt – zum ersten Mal – eine emotionale Reaktion in Gang: „Ich bin leicht labil und den Tränen nah und gleichzeitig voller Wut.“[58] Zum Vergleich: Die Trennung von seiner Freundin Clara nimmt er stoisch hin und ersetzt sie wenig später durch eine neue Bekanntschaft, die ClaraZwei heißt.

Die Stagnation wirkt also auch auf das Potential der Erzählung von emotionalen Reaktionen ein; erst mit dem Bruch und der Installation der linearen Zeit-

---

55 Ebd., S. 21 f.

56 ICD-10. Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme. Systematisches Verzeichnis. Hg. v. Deutsches Institut für medizinische Dokumentation und Information DIMDI. Berlin/Heidelberg 1994, Bd I, S. 335.

57 Randt: Schimmernder Dunst, S. 121.

58 Ebd., S. 123.

lichkeit kann der Text Emotionalität artikulieren. Erst in diesem Setting, in dieser Stimmung, kann der Erzähler den Plan einer E-Mail erstellen, die die Gedanken und Ängste von Wesley versteht und aufnimmt: „*Eine Gefahr, die wir noch in diesem Frühling spüren werden, die ganz CobyCounty spüren wird... Es sei denn, wir verlassen die Stadt.*"[59]

Hinsichtlich der drohenden Gefahr, die Wesley und der Erzähler andeuten, wäre zu fragen, ob sich die Angst nur auf die sich bald ankündigende Wetterkatastrophe bezieht – der man mit einer Flucht entkommen könnte – oder ob es nicht eher um eine grundsätzliche, diffuse Gefahr handelt, die mit dem skizzierten Leben in CobyCounty zusammenhängt. Und dann würde der Text das Ausbleiben oder die Unmöglichkeit der Konfrontation aufgrund des zirkulären Stillstands und der Stgnation erzählen.

Doch das Verschwinden von Wesley bewirkt noch mehr: Der Erzähler tritt ebenfalls eine spontane und ungeplante Reise an. Diese endet zwar schon während der Bahnfahrt, da Wesley plötzlich telefonisch von seiner Rückkehr berichtet und der Erzähler daraufhin seine Reise abbricht und nach CobyCounty zurückfährt, aber die Reise nimmt das ‚Abrupte und Plötzliche', das mit Wesley Aufbruch einsetzte, auf und macht es produktiv: Der Erzähler beginnt auf der Bahnfahrt einen Text zu schreiben. Der Text fungiert hierbei als Metatext, der die skizzieren Kerngedanken nochmals aufnimmt und aus der Perspektive des Erzählers diskutiert. Durch das Schreiben wird eine historische Dimension etabliert, die Vergangenheit nicht in die Gegenwart importiert – im Sinne der ‚Breiten Gegenwart' –, sondern Vergangenheit als abgeschlossene Epoche erinnert: Der Erzähler schreibt so etwa über seine Zeit im Kindergarten und über seine Freundschaft mit Wesley.[60] Die Reflexion des eigenen Lebens, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, kann erst durch den Bruch, der auch einen Bruch mit dem Konzept der *Post Pragmatic Joy* bedeutet, gelingen.

Die Produktivität, die erst mit dem Bruch einsetzen kann und aus der Zirkularität führt, bricht aber mit der Rückkehr plötzlich wieder ab. Festzuhalten bleibt, dass der Text hier eine Gegenbewegung vorbereitet, die als Unterbrechung oder Bruch fungiert und das Moment des Produktiven wie Selbstreflexiven ermöglicht.

Zugleich wird der Bruch der Zirkularität dann wieder in die Zirkularität überführt: Beide Reisen werden abgebrochen, der Text wird nicht weitergeschrieben und nie wieder erwähnt, die Ahnung der Gefahr soweit ausgesetzt, dass die tatsächliche Gefahr des Unwetters ignoriert wird: Selbst die – gut be-

59 Ebd.
60 Vgl. ebd., S. 130–136.

gründete – Massenevakuierung wird von dem Erzähler ignoriert; wurde vormals noch das Verlassen der Stadt als Ausweg vor der diffus-abstrakten Gefahr gelesen, so wird der Bruch, den das Verlassen markieren würde, vermieden – und das zu einem hohen Preis, der Erzähler riskiert sein Leben. Das Leben in Coby-County geht auch im Angesicht der Katastrophe seinen gewohnten Gang: „Am Tag danach wissen wir eigentlich nicht, ob das Handynetz jemals ausgefallen war. Jedenfalls können wir nun, seit wir unsere Telefone wieder eingeschaltet haben, auch problemlos Kurznachrichten und Anrufe empfangen."[61]

4 Eine Ästhetik des Depressiven

„[I]n 15 Minuten kann auf jeden Fall eine ganze Menge geschehen", hieß es in der Ausschreibung des Wettbewerbs vom *Spiegel*. Leif Randt zeigt nun in *Schimmender Dunst über CobyCounty*, dass auf knapp 200 Seiten – vermeintlich – ziemlich wenig passieren kann. Das Entscheidende am Text ist jedoch nicht das, was passiert; auch nicht das, was nicht passiert. Das Entscheidende sind die Strukturen, die dadurch im Text angelegt werden. Der Text würde damit nicht als ein Text, der auf der Ebene des Inhalts eine Ästhetik des Depressiven entfaltet, zu verstehen sein, sondern als Text, der – mit einer Verschiebung von Inhalt zu Form – eine Ästhetik des Depressiven auf der Ebene der Form realisiert und Abstand nimmt von einer Psychologisierung und/oder Pathologisierung von Figuren.

Eine genaue Bobachtung der Strukturen, die auf der Poetologie der *Post Pragmatic Joy* beruhen, zeigt den Wechsel von Stagnation und Zirkularität auf der einen und der Plötzlichkeit, dem Bruch auf der anderen Seite auf. Beide Zustände sind mit ambivalenten Wertungen konnotiert: Das Ideal des ‚Gleichgewichts' wird durch das „Abrupte[] und Plötzliche[]" (SD 134), das mit Wesleys Verschwinden einhergeht, empfindlich gestört. Zugleich erkennt der Erzähler die Optionen, die „Chance[n]" (SD 134), die sich daraus ergeben. Hieraus ergibt sich eine fundamentale Verschiebung zu der (textexternen) Krankheit Depression, der – im Gegensatz zur Melancholie – weder eine medizinisch-psychologische noch eine kulturwissenschaftliche Perspektivierung einen positiven Gehalt, ein Potential oder einen Krankheitsgewinn zusprechen würden. Die im Text realisierte Ästhetik des Depressiven wird hingegen als ambivalent gefasst und bietet sowohl im Status der Stagnation als auch im Status der Plötz-

61 Ebd., S. 188 f.

lichkeit ein positives Potential für die Figuren (und, auf der Metaebene, für den Text). Insbesondere der Bruch mit der Stagnation setzt, wie gezeigt, ein Entwicklungspotential und die Möglichkeit der Komplexitätssteigerung – etwa durch den Metatext – frei, die ohne den Bruch nicht zu realisieren wären. Somit wäre zu fragen, ob der eingangs zitierte Zustand des ‚Gleichgewichts-Haltens‘ sich tatsächlich nur auf den Status der Stagnation bezieht oder ob das ‚Gleichgewicht-Halten‘ nicht vielmehr als ein (produktives) Oszillieren zwischen den Zuständen – also als ein konstantes Installieren einer Ästhetik des Depressiven und einem direkt darauffolgenden Bruch mit ebendieser – zu verstehen ist.

Literaturverzeichnis

Aristoteles: Poetik. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
Assmann, Aleida: Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. München 2013.
Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München [7]2013.
Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit [1992]. Frankfurt a. M. 1994.
Ausschreibung des Nachwuchswettbewerbs des *Spiegels*: https://www.spiegel.de/kultur/literatur/nachwuchswettbewerb-fuer-autoren-thema-15-minuten-a-619892.html (Letzter Zugriff: 26.08.2022).
Baßler, Moritz: Neu-Bern, CobyCounty, Herbertshöhe. Paralogische Orte der Gegenwartsliteratur, in: Christian Krachts Gegenwartsliteratur. Eine Topographie. Hg. v. Stefan Bronner u. Björn Weyand. Berlin/Boston 2018, S. 143–156.
Baßler, Moritz/Heinz Drügh: Schimmernder Dunst. Konsumrealismus und die paralogischen Pop-Potenziale. In: POP. Kultur und Kritik (Herbst 2012), H. 1, S. 60–65.
Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2002.
Baudisch, Marvin: Postpragmatische Achtsamkeit? *PostPragmaticJoy* als emotionaler Zwischenzustand und Ästhetik der Postironie in Leif Randts *Planet Magnon*. In: „Zwischenräume“ in Architektur, Musik und Literatur. Hg. v. Jennifer Konrad, Matthias Müller u. Martin Zenck. Bielefeld 2021, S. 163–188.
Beck, Aaron T. u. a.: Cognitive Therapy of Depression. New York 1979.
Birnstiel, Klaus: Leif Randt: Schimmernder Dunst über Coby County (2011). In: Handbuch Literatur & Pop. Hg. v. Moritz Baßler u. Eckhard Schumacher. Berlin/Boston 2019, S. 623–634.
Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt. Frankfurt a. M. 1988.
Deutsche Gesellschaft für Psychiatrie und Psychotherapie u. a. (Hg.): S3-Leitlinie/Nationale VersorgungsLeitlinie Unipolare Depression. Heidelberg 2017.
Fisher, Mark: Gespenster meines Lebens. Depression, Hauntology und die verlorene Zukunft [2014]. Aus dem Englischen v. Thomas Atzert. Berlin 2015.
Fisher, Mark: Capitalist Realism. Is there no Alternative? Winchester/Washington 2009.
Gumbrecht, Hans Ulrich: Unsere breite Gegenwart. Frankfurt a. M. 2010.
Hautzinger, Martin/Michael Linden (Hg.): Verhaltenstherapiemanual. Heidelberg [6]2008.

Huber, Till/Immanuel Nover: Von der Erschöpfung zur Depression. Überlegungen zu einer Ästhetik des Depressiven anhand von Lars von Triers *Melancholia*. In: Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne. Hg. v. Julian Osthues u. Jan Gerstner. Paderborn 2020, S. 189–207.

Kelly, Adam: David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: Consider David Foster Wallace. Hg. v. David Hering. Los Angeles/Austin 2010, S. 131–146.

Meyer-Gosau, Frauke: Literarische Gegenwartsdepressionen. Ein Krankheitsbild in sechs Büchern. In: Zeitschrift für Ideengeschichte: Kleine Depressionen 10 (2016), H. 4, S. 119–126.

Nover, Immanuel: Postpolitische Stagnation. Leif Randts *Planet Magnon*. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 66 (2016), H. 3, S. 447–460.

Randt, Leif: Planet Magnon. Köln 2015.

Randt, Leif: Post Pragmatic Joy. In: Bella Triste 39 (2014), S. 8–12.

Randt, Leif: Schimmernder Dunst über CobyCounty. Berlin 2012.

Randt, Leif: Spätsommer 2010. https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/68441687 (Letzter Zugriff: 26.08.2022).

Autoren und Autorinnen

Martin Butler. Studium der Fächer Englisch und Sozialwissenschaften an der Universität Duisburg-Essen, 2007 Promotion ebenda; im Anschluss Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in Duisburg-Essen, von 2010 bis 2016 Juniorprofessor, seit 2016 Professor für „Amerikanistik: Literatur und Kultur“ an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.
Zentrale Buchpublikationen: *Voices of the Down and Out: The Dust Bowl Migration and the Great Depression in the Songs of Woody Guthrie* (2007), *Precarious Alliances: Cultures of Participation in Print and Other Media* (2016, hg. zusammen mit Albrecht Hausmann und Anton Kirchhofer) *Resistance: Subjects, Representations, Contexts* (2017, hg. mit Paul Mecheril und Lea Brenningmeyer).

Marcella Fassio. Studium der Germanistik und Anglistik in Oldenburg. Von 2016 bis 2020 Promotion, gefördert durch die Studienstiftung des deutschen Volkes; im Anschluss Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin. Seit 2022 Postdoc-Projekt zu Narrativen weiblicher Erschöpfung um 1900 und 2000 an der FU Berlin, gefördert durch die DFG.
Dissertation: *Das literarische Weblog. Praktiken, Poetiken, Autorschaften* (2021).
Weitere Publikationen: *„Ich muss mir meine Geschichte zurückerobern“. Schreiben als Praktik der Subjektivierung in Depressionsnarrativen der 2000er Jahre* (Aufsatz, 2019); *Sich gesundschreiben? Erzählen zwischen Selbstermächtigung und Normativität in Mental Health Blogs* (Aufsatz, 2021).

Lucas Marco Gisi. Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Bern und Florenz, Promotion 2006 in Bern. Von 2006 bis 2014 Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Universitäten Bern und Basel sowie von 2009 bis 2018 als Leiter des Robert Walser-Archivs. Seit 2016 Chargé d’enseignement an der Universität Neuchâtel sowie seit 2018 Co-Leiter Dienst Forschung und Vermittlung im Schweizerischen Literaturarchiv.
Dissertation: *Einbildungskraft und Mythologie. Die Verschränkung von Anthropologie und Geschichte im 18. Jahrhundert* (2007).
Weitere Publikationen: *Robert Walser-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (als Hg., 2015, 2018); *Vom Verschwinden des Autors: Robert Walsers Spuren* (Aufsatz, in: Études Germaniques 72 [2017]. H. 1).

Lena Hoffmann. Studium der Germanistik, Anglistik und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln. Von 2013 bis 2017 Promotion im DFG-Graduiertenkolleg „Literarische Form. Geschichte und Kultur ästhetischer Mo-

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110776522-018

dellbildung“ in Münster. Von 2017 bis 2020 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Sprache und Literatur II und der Arbeitsstelle für Kinder- und Jugendmedienforschung (ALEKI) in Köln. Seit 2020 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Jugendbuchforschung der Goethe-Universität Frankfurt am Main.
Dissertation: *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs* (2018). Seither Publikationen zum neuen Forschungsschwerpunkt Autorschaft im Feld der Kinder- und Jugendliteratur/Celebrity- und Star-Autorschaft.

Till Huber. Studium der Germanistik und Amerikanistik in Hamburg. Promotion in Münster 2015. Von 2016 bis 2021 tätig als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Oldenburg. Von 2021 bis 2023 Vertretungsprofessor am Institut für Germanistik der Universität Hamburg. Seit 2023 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg. Publikationen u. a.: *Blumfeld und die Hamburger Schule. Sekundariät – Intertextualität – Diskurspop* (Diss., 2016), *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre* (2011, Mithg.).

Christine Kanz. Studium der Neueren deutschen Literatur, Kunstgeschichte sowie der Kommunikations- u. Medienwissenschaft in Bamberg. Von 1995 bis 1997 Kollegiatin des DFG-Graduiertenkollegs „Geschlechterdifferenz und Literatur“ an der Ludwig-Maximilian-Universität München; 1998 Promotion in Bamberg. 2008 Habilitation ebenda. Seit 2017 Lehre als Hochschulprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft im Hochschul-Verbund ‚Cluster Mitte‘ in Linz und Salzburg und Gastprofessorin an der Universität Gent.
Publikationen u. a.: *Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur* (1999), *Maternale Moderne* (2009), *Anerkennung und Diversität* (2018 Mithg.) und *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart – Kontroversen, Positionen, Perspektiven* (2020 Mithg.).

Ella Margaretha Karnatz. Studium der Germanistik und Geschichte in Oldenburg. Von 2013 bis 2021 Promotion, Lehrkraft für besondere Aufgaben und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich der Neueren deutschen Literaturwissenschaft in Oldenburg; seit 2021 Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Kinder- und Jugendliteraturwissenschaft ebenda.
Dissertation: *Autorschaft, Genres und digitale Medien. Michael Köhlmeier, Sibylle Berg, Cornelia Funke und Markus Heitz im deutschsprachigen literarischen Feld der Gegenwart* (Disputation 2021; Veröffentlichung in Vorbereitung).

Elias Kreuzmair. Studium der Neueren deutschen Literatur, der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Soziologie in München und Paris. Von 2013–2018 Promotion in Greifswald; im Anschluss Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter ebenda, aktuell im DFG-Projekt „Schreibweisen der Gegenwart. Zeitreflexion und literarische Verfahren nach der Digitalisierung“. Zuletzt erschienen: *Pop und Tod. Schreiben nach der Theorie* (2020) und *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen* (2022, hg. mit Eckhard Schumacher).

Sabine Kyora. Studium der Germanistik, Literaturwissenschaft und Geschichte in Bielefeld und Hamburg; Dissertation *Psychoanalyse und Prosa im 20. Jahrhundert*, Habilitation 1999 mit der Schrift *Eine Poetik der Moderne* (2007). Seit 2002 Professorin für Deutsche Literatur der Neuzeit an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Veröffentlichungen zur Literatur der klassischen Moderne und der Gegenwartsliteratur, zu Arno Schmidt, Friederike Mayröcker und Paul Wühr, zu methodischen Fragen der Literaturwissenschaft und zu Subjekt- und Autorschaftsentwürfen.

Immanuel Nover. Studium der Germanistik in Bonn. Von 2005 bis 2009 Promotion in Bonn und Florenz; im Anschluss Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in Bonn. Von 2010 bis 2012 wissenschaftlicher Koordinator des Promotionskollegs „Literaturtheorie als Theorie der Gesellschaft“ und der Graduate School „Practices of Literature“ in Münster. Seit 2013 erst Wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Akademischer Rat und Oberrat (auf Zeit) an der Universität Koblenz. Habilitation 2021 ebenda.
Dissertation: *Referenzbegehren. Sprache und Gewalt bei Bret Easton Ellis und Christian Kracht* (2012). Habilitation: *Die Tat als Aushandlung des Politischen. Zur Logik des Politischen in der deutschsprachigen Literatur von 1773 bis 2014* (2022).

Philipp Ohnesorge. Studium der Germanistik, Philosophie und Kulturwissenschaft der Literatur und Medien in Bonn und Münster. Seit 2019 Promotion und Tätigkeit als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in Greifswald. Aufsätze: Whither Realism? *New Sincerity – Realismus der Gegenwart* (mit Philipp Pabst/Hannah Zipfel, 2020); *„Nicht eingefroren, sondern vital u. lebendig“. Glitches als Heimsuchung in Juan S. Guses* Miami Punk“ (2021); *„The future is still human“. Pathologien des anthologischen Verfahrens in der Serie* Philip K. Dick’s Electric Dreams (2022).

Julian Osthues. Studium der Fächer Deutsch/Musik an der TU Dortmund. Von 2012 bis 2016 Stipendiat des „Fonds National de la Recherche“ (FNR) und Promotion am Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität an der Universität Luxemburg. Im Anschluss Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bremen (2016–2018) und Junior-Fellow am Hanse-Wissenschaftskolleg (Institute for Advanced Study) in Delmenhorst (2017–2019). Seit 2019 Studienrat im Schuldienst.
Dissertation: *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart* (2017). Herausgeberschaften: *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne* (2021, mit Jan Gerstner); *Handbuch Literatur und Reise* (2023, mit Christof Hamann, Hansjörg Bay und Laura Beck).

Eva Stubenrauch. Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in Koblenz-Landau und Trier. Von 2017 bis 2021 Promotion in Bonn. Seit 2021 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Programmbereich „Theoriegeschichte“ am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin. Habilitationsprojekt: *Die Einverleibung der Innovation. Theoriegeschichte eines Strukturmoments (1870/1970).*
Dissertation: *Zukunft als Ganzes. Zeitmodellierungen um 1800 und ihre Wiederkehr* (2022). Weitere Publikationen: *Poetik des Begehrens. Annäherung an Judith Kuckarts Figuren des Zurückbleibens* (Aufsatz, 2021); *Kontrapunkt moderner Historizität. Erschöpfung als Gegenwartsdiagnose bei Görres, Nietzsche und Gumbrecht* (Aufsatz, 2021).

Ruth Steinberg. Studium der Germanistik, Geschichte und Politikwissenschaft an der Carl-von-Ossietzky-Universität in Oldenburg. 2011 Promotion in Oldenburg, gefördert durch das Cusanuswerk. Von 2011 bis 2019 tätig als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Oldenburg. 2016/17 Vertretungsprofessur am Institut für deutsche und niederländische Philologie an der Freien Universität Berlin.
Dissertation: *Die Schriftstellerin Emmi Lewald 1866–1946. Weibliche Autorschaft, Zeitgeist und Literaturmarkt* (2015).

Yasmin Temelli. Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft (Spanisch und Französisch)/Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen. Sie war Juniorprofessorin für Iberoromanische Literatur- und Kulturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Lateinamerikanistik an der Ruhr-Universität Bochum (2016–2021) und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Insti-

tut für Romanistik der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf auf dem Gebiet der Literatur- und Kulturwissenschaft (Spanisch, Italienisch und Französisch). Sie studierte Romanistik, Politikwissenschaft und Medienwissenschaft in Düsseldorf und an der Università degli Studi di Firenze.
Dissertation: *Schreiben statt Schweigen – Weibliche Stimmen im Porfiriat. Eine Analyse sechs mexikanischer Frauenzeitschriften (1883–1910)* (2009); Habilitation: *Le sel n'est pas salé. Depression und depressives Erleben männlicher Figuren in der französischen Gegenwartsliteratur* (2021). Chefherausgeberin der Online-Zeitschrift *iMex. México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico*.

Thomas Wortmann. Studium der Germanistik, der Politikwissenschaft sowie der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Bonn, St. Louis und Köln. Von 2008 bis 2012 Promotion an der Universität zu Köln, im Anschluss Juniordozent an der Universität Tübingen. Von 2013 bis 2018 Juniorprofessor für Neuere deutsche Literatur und Medienästhetik an der Universität Mannheim. Seit 2018 Inhaber des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse ebenda.
Publikationen in Auswahl: *Literatur als Prozess. Drostes* Geistliches Jahr *als Schreibzyklus* (2014); *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition* (Hg. zusammen mit Peter Scheinpflug, 2021); *Die Filme Fatih Akins* (Hg. zus. mit Cornelia Ruhe, 2022).